

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉCRITURE ET THÉÂTRALISATION DE

CENDRILLON, LA FEMME OURSE

SUIVIES D'UNE RÉFLEXION SUR LES RÉSISTANCES RELIÉES

AU PROCESSUS DE CRÉATION

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

JULIE PAIEMENT

AVRIL 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier l'équipe de comédiennes : Stéphanie Breton, Geneviève Côté, Marie-France Fournier, Lili Gagnon, Sarah Gravel et Marianne Paquette. Leur implication soutenue a permis la réalisation du spectacle. Elles ont embarqué dans l'aventure jusqu'au bout et cela, malgré les moments de chaos. Leur compréhension, leur écoute et leur sensibilité m'ont aidée à supporter l'angoisse de la création.

Je remercie également mon équipe de production : Noé Cropsal, Marie-Claude Dupont, Vicki Grenier, Marc Louis-Seize, Mona-Dominique Régner et Arianne Vigneault pour leur participation à mes délires créatifs. Leur contribution à cette grande aventure a permis la création d'une magnifique poésie visuelle.

Je remercie aussi celle qui m'a permis d'accomplir cette recherche : ma directrice, Martine Beaune. Son humanité et sa sensibilité m'ont profondément touchée et inspirée. Je la remercie pour son soutien et son implication généreuse, mais aussi pour toutes les heures de correction, les conseils judicieux et les encouragements. Grâce à elle, j'ai réalisé ce qui me semblait impossible.

Je remercie les enseignants qui m'ont aidée à préciser mon sujet de recherche. Merci à Larry Tremblay et à Josette Féral qui m'ont incitée à la rigueur scientifique. Merci à Michel Laporte, qui a bien voulu m'accorder quelques entretiens, qui ont été très éclairants.

Merci aussi à Raymond Naubert et à Francine Dussault, pour leur disponibilité et leur aide essentielle pour régler les petits et les gros problèmes techniques.

Et finalement, merci à mon prince charmant qui m'appuie, m'encourage et me soutient dans tous les projets que j'entreprends.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
 CHAPITRE I	
LA RÉSISTANCE RELIÉE AU PROCESSUS DE CRÉATION	4
1.1 FREUD : PREMIÈRE ET DEUXIÈME TOPIQUES.....	4
1.2 DIDIER ANZIEU : LE PROCESSUS DE CRÉATION ET LA RÉSISTANCE PSYCHIQUE.....	8
1.2.1 Le saisissement.....	8
1.2.2 La prise de conscience de représentants psychiques	9
1.2.3 L'institution d'un code organisateur.....	11
1.2.4 La composition de l'œuvre	12
1.2.5 La sortie	12
1.3 LA REPRÉSENTATION DE LA DYNAMIQUE DU PROCESSUS DE CRÉATION DE GOSSELIN	13
1.3.1 La phase d'ouverture	14
1.3.2 La phase d'action productive.....	14
1.3.3 La phase de séparation.....	15
1.3.4 Les mouvements.....	16
1.3.4.1 Le mouvement d'inspiration à chacune des phases.....	16
1.3.4.2 Le mouvement d'élaboration à chacune des phases.....	17

1.3.4.3 Le mouvement de distanciation à chacune des phases	18
--	----

CHAPITRE II

ANALYSE DU PROCESSUS DE CRÉATION : À LA POURSUITE

DE LA RÉSISTANCE	20
2.1 LES MANIFESTATIONS DE LA RÉSISTANCE	21
2.1.1 Les comportements	21
2.1.2 La résistance : état de chaos	22
2.1.3 La liberté de création et genèse	24
2.2 LES RÉSISTANCES DÉSAMORCÉES DURANT LA CRÉATION	
DE LA FABLE	25
2.2.1 Les manifestations de la résistance	25
2.2.2 La genèse et la résonance du texte dramatique	27
2.3 LES RÉSISTANCES DÉSAMORCÉES DURANT LA CRÉATION	
DE LA SCÉNOGRAPHIE	29
2.3.1 Les manifestations de la résistance	29
2.3.2 La genèse et la résonance de l'œuvre scénographique	32
2.4 LES RÉSISTANCES NON DÉSAMORCÉES DURANT LA CRÉATION	
DE L'ÉCRITURE SCÉNIQUE	35
2.4.1 La période de castration	36
2.4.2 La fin de la période de castration, début de l'organisation	
d'un code symbolique	38

CHAPITRE III

LES DESSOUS DE LA RÉSISTANCE	40
3.1 LA FONCTION SADIQUE DU SURMOI	40
3.2 DES REPRÉSENTANTS PSYCHIQUES REFOULÉS	43
3.2.1 Le personnage de la tisseuse : élément d'un code organisateur dénié	43
3.2.2 La problématique psychologique	44
3.2.3 Le travail du deuil et la problématique psychologique	46
 CONCLUSION.....	 49
 ANNEXE	
<i>Cendrillon, la femme ourse</i>	<i>51</i>
 BIBLIOGRAPHIE.....	 73

RÉSUMÉ

Notre recherche consiste à étudier la résistance reliée au processus de création. Notre objectif est d'observer la résistance, de nommer ses manifestations et ses comportements lors du processus de création pour ensuite en faire une analyse. Afin de réaliser notre étude, nous avons conçu une oeuvre théâtrale qui nous a mise en contexte de résistance. Nous avons écrit un texte, fait la mise en scène et conçu conjointement la scénographie du spectacle *Cendrillon, la femme ourse*. Tout au long du travail de création, nous avons tenu un journal de bord afin d'y inscrire tous comportements et états d'âme pouvant nous informer sur cette résistance. À partir de notes journalières et de la trace génétique de la création, nous avons retracé les moments de résistance et analysé ses fondements psychiques.

Le premier chapitre expose un cadre théorique qui sert d'assise pour la compréhension du phénomène de résistance relié au processus de création. Nous relaterons certaines théories de Freud afin de mieux comprendre les travaux du psychanalyste Didier Anzieu. Ce dernier propose une théorie sur le travail créateur qui se divise en cinq étapes et il élabore sur les résistances rencontrées à chacune des phases du processus de création. Nous joignons à ce cadre théorique la représentation de la dynamique du processus de création définie par Pierre Gosselin. Ses travaux complètent les données théoriques utilisées. Sa représentation permet d'identifier les moments de résistance rencontrés lors du processus créateur. Le deuxième chapitre relate cette identification des moments de résistance à partir de l'observation des manifestations et des états de chaos et relève quelques-unes des traces génétiques de l'œuvre. Enfin, le troisième chapitre analyse les enjeux psychologiques et psychanalytiques reliés à la résistance. En observant la fonction du Surmoi, le rôle du Moi et du Ça de l'appareil psychique, nous tentons de comprendre la nature des conflits psychiques qui instaurent la résistance.

MOTS CLÉS : résistance – genèse – processus de création – Anzieu – Gosselin

INTRODUCTION

Le travail créateur est un processus qui relève de l'intellect mais aussi de l'univers affectif de l'artiste. L'œuvre d'art est la projection de l'émotivité et de la sensibilité de son créateur. Lorsque l'artiste crée, il transmet une partie de sa vie intérieure dans un matériau extérieur. Ce passage de l'intérieur/extérieur est comparable au processus d'enfantement. Beaucoup d'artistes utilisent les vocables « grossesse » et « accouchement » pour nommer le processus de création. En transposant son univers intime dans une œuvre, l'artiste met au monde une partie de lui-même, il se donne naissance.

Parfois, cette naissance tarde à se produire. Une résistance s'installe et stagne le processus créateur. Ce blocage reconnu sous l'expression « syndrome de la page blanche » est vécu par beaucoup d'artistes. Il se traduit par une incapacité à concevoir ou à produire une œuvre. Sans cause apparente, l'inspiration n'est plus au rendez-vous et le travail de création prend des allures de stagnation. Cette paralysie de la créativité est parfois de courte durée mais elle peut persister pendant des années. Certains créateurs nomment la résistance comme étant les eaux troubles du chaos, tandis que d'autres nieront complètement son existence. Qu'elle soit vécue consciemment ou inconsciemment, la résistance semble inévitable durant le processus de création.

Nous avons remarqué que certains de nos projets de création ont mis des années à se concrétiser sans compter que d'autres n'ont pas réussi à naître. Cette constatation a animé une introspection sur ce sujet. Nous avons désiré comprendre la résistance afin de la déjouer. Dans le but d'analyser le phénomène, nous avons entamé cette étude sur la résistance reliée au processus créateur.

Pour mener notre recherche, nous nous sommes imposée un projet de création afin de retracer nos résistances et d'en étudier les fondements. Nous avons décidé de vivre un processus créateur à partir de sa genèse jusqu'à la présentation du projet en relatant

soigneusement dans un journal de bord notre parcours. Nous avons conçu l'œuvre théâtrale : *Cendrillon, la femme-ourse* et observé la dynamique intellectuelle et émotive de notre travail artistique.

Cette observation ne pouvait s'effectuer sans un cadre théorique rigoureux, cadre que nous exposons dans le premier chapitre de ce mémoire. Nous avons besoin de deux assises théoriques. L'une sur le processus créateur : son déroulement, ses enjeux, ses diverses étapes, et l'autre sur la résistance reliée à ce processus. Nous avons étudié plusieurs ouvrages qui traitent du processus créateur et de la créativité. Le théoricien Pierre Gosselin a attiré notre attention sur la représentation de la dynamique du processus de création. Il analyse le travail créateur en tenant compte de la complexité du processus, de son caractère dynamique. Les travaux du psychanalyste Didier Anzieu et ses théories sur le processus créateur et les enjeux psychiques de la résistance nous ont servi d'assises pour effectuer notre étude.

À partir de ces fondements théoriques, nous avons tenté de relever les comportements liés à la résistance. Les travaux de Gosselin ont permis d'identifier les manifestations de la résistance à chacun des moments du processus créateur. En procédant à l'analyse de l'œuvre, nous avons constaté les effets de cette résistance au cours de notre création. Notre objectif consistait à repérer le moment de désamorçage des résistances identifiées. En nommant les comportements et le degré de persistance de la résistance, un premier pas vers une conscientisation du phénomène s'est accompli. Le chapitre deux relate cette observation.

Pour approfondir notre étude, nous souhaitons comprendre les enjeux psychologiques qui instituent la résistance. Nous avons procédé à une analyse introspective de notre histoire familiale et de certains éléments génétiques de notre spectacle. Mise en parallèle avec la théorie d'Anzieu, cette introspection a soulevé certaines questions : la résistance est-elle un mécanisme de défense nous protégeant contre certaines souffrances psychologiques ? Est-elle le symptôme d'un conflit psychique non résolu ? C'est ce que nous avons tenté

d'identifier au chapitre trois en soulevant une hypothèse sur la nature des conflits psychiques qui ont généré notre résistance.

CHAPITRE I

LA RÉSISTANCE RELIÉE AU PROCESSUS DE CRÉATION

Notre étude sur la résistance liée au processus de création aura comme fondement théorique la psychanalyse. Cette science, qui est un champ d'étude privilégiée des ramifications psychiques et surtout de l'inconscient, nous permettra de comprendre le phénomène de la résistance. Dans un premier temps, nous exposerons les théories des première et deuxième topiques de Freud qui apporteront une meilleure compréhension des travaux de Didier Anzieu. Afin d'amener une vision plus globale du processus de création, nous présenterons un autre théoricien, Pierre Gosselin, qui traite de la dynamique du processus de création. Il nous permettra de mettre en lumière les mécanismes d'action du travail créateur. Nous tenons à signaler que la représentation du processus de création de Gosselin diffère de celle de Anzieu qui apporte un point de vue psychanalytique en analysant le processus inconscient de la création tandis que la représentation de Gosselin se rapproche plutôt de l'expérience consciemment vécue par l'artiste.

1.1 FREUD : PREMIÈRE ET DEUXIÈME TOPIQUES

Freud est le premier à soulever le concept de résistance psychique. Il a identifié le phénomène comme étant partie prenante de la cure psychanalytique. Selon Freud, la résistance se définit comme l'incapacité du sujet à prendre conscience de ses représentants psychiques¹.

C'est comme obstacle à l'élucidation des symptômes et à la progression de la cure que la résistance est découverte. La résistance constitue, en fin de compte, ce qui entrave le travail thérapeutique.²

¹ Expression utilisée par Freud pour désigner, dans le cadre de sa théorie de la pulsion, l'expression des excitations endosomatiques. Jean Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 411.

² *Ibid.*, p. 420.

Plus tard, Anna Freud poussera plus loin les travaux de son père en soulevant les différents mécanismes défensifs apparents dans la cure thérapeutique, mécanismes que l'on peut qualifier de résistance.

Dans sa première topique, Freud a présenté l'appareil psychique comme étant le lieu de trois instances : conscient, préconscient, inconscient. Ce faisant, il met en place les bases de sa théorie du refoulement qui constituent le point d'ancrage de la psychanalyse.

Géré par les processus secondaires de la pensée, le conscient inclut les pensées rationnelles. Il représente tout ce dont le sujet a conscience. Il est la porte de sortie de l'inconscient et la porte d'entrée du monde extérieur comme le définissent Laplanche et Pontalis.

Selon la théorie métapsychologique de Freud, la conscience serait la fonction d'un système, le système perception-conscience. Du point de vue topique, le système perception-conscience est situé à la périphérie de l'appareil psychique, recevant à la fois les informations du monde extérieur et celles provenant de l'intérieur.³

Le préconscient ne fait pas partie du conscient, mais son contenu peut devenir conscient. Freud qualifie de préconscient, les souvenirs et les connaissances oubliés. Même si le contenu du préconscient semble absent de la conscience, il est opéré par des processus secondaires de la pensée tout comme le conscient, d'où l'appellation système préconscient-conscient souvent utilisée en psychanalyse.

L'inconscient pour la plupart des gens signifie ce qui n'est pas conscient. Mais selon la topique de Freud, l'inconscient contient des représentants psychiques et des pulsions (des contenus refoulés) qui n'ont pas d'accessibilité directe au système préconscient-conscient. Ces représentants psychiques sont investis d'une charge pulsionnelle intense et tentent de faire surface pour devenir conscients, ce que Freud appelle le « retour du refoulé ». Les

³ *Ibid.*, p. 94.

représentants psychiques ne peuvent devenir conscients sans un compromis. Ils sont soumis « aux déformations de la censure »⁴ : une forme de symbolisation permettant leur irruption dans le système préconscient-conscient sans menacer l'intégrité de la personnalité du sujet. Le représentant psychique se déplace sur une chaîne associative et permet l'expression d'un désir refoulé. Il s'agit d'une symbolisation du représentant comparable au système du rêve. Tout comme le rêve, les opérations inconscientes sont gérées par les processus primaires de la pensée.

Après avoir élaboré sa première topique, Freud poursuit ses travaux et développe sa deuxième topique dont les instances psychiques sont le Ça, le Surmoi et le Moi. Le Ça, comparable à l'inconscient, renferme aussi l'énergie pulsionnelle. Pour Freud, il est le réservoir premier de l'énergie psychique.⁵ Ce réservoir, où tout est chaos et désordre, permet même la cohabitation de pulsions contradictoires. Il constitue notre bagage héréditaire et tout ce que nous avons refoulé et acquis. Il renferme les affects, les pulsions et les représentants psychiques dont nous n'avons pas conscience. Par contre, le Ça dispose d'une tendance naturelle à vouloir émerger des profondeurs de l'inconscient.

Le Surmoi est l'intériorisation des interdits parentaux. «Classiquement, le Surmoi est défini comme l'héritier de complexe d'Œdipe ; il se constitue par intériorisation des exigences et des interdits parentaux.»⁶ Une fois intériorisé, le Surmoi devient comme le juge de la moralité. Il applique une fonction de censure à l'égard du Moi. Il agit en érigeant des codes de conduite. Comme le relèvent Laplanche et Pontalis, «[...] Freud voit dans la conscience morale, l'auto-observation, la formation d'idéaux, des fonctions du Surmoi.»⁷ En d'autres mots, il est la petite voix de personnages intériorisés qui nous rappelle ce qui doit être fait ou pas selon une morale ou un idéal. Lorsque le Surmoi est trop fortement investi, il opère une fonction sadique empêchant l'émancipation de l'individu.

⁴ *Ibid.*, p.197.

⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁶ *Ibid.*, p. 471.

⁷ *Ibid.*, p. 471.

Le Moi forme le pôle agissant de l'individu. Selon Freud, il est l'agent d'adaptation.⁸ Au centre des deux autres instances, il doit régir les poussées du Ça et maîtriser les fonctions du Surmoi.

Le Moi est dans une relation de dépendance tant à l'endroit des revendications du Ça que des impératifs du Surmoi et des exigences de la réalité. Bien qu'il se pose en médiateur, chargé des intérêts de la totalité de la personne, son autonomie n'est que toute relative.⁹

La raison pour laquelle Laplanche et Pontalis signalent que l'autonomie du Moi est relative, est que le Moi érige inconsciemment un système défensif. Dans sa lutte contre les autres instances, le Moi se protège pour ne pas perdre son intégrité.

Dans son livre *Le moi et les mécanismes de défense*, Anna Freud¹⁰ expose les différents mécanismes que le Moi adopte pour repousser les tentatives du Ça à faire surface et à dénier les exigences du Surmoi. Ces mécanismes de défense se traduisent dans la cure psychanalytique comme une résistance face à l'analyste. De plus, Anna Freud tente de comprendre les différentes interactions entre les trois instances. Dans un premier temps, elle constate que les interactions entre les instances ne sont pas toutes observables. Par exemple, il est possible d'étudier le Ça en cure psychanalytique lorsqu'il se montre dans le système préconscient-conscient à partir de ses rejets. Nous reconnaissons les rejets du Ça par les tensions et les sensations de déplaisir éprouvées par l'individu ou encore par les représentants psychiques. Sans ces émois ou ces images, nous n'avons guère accès aux profondeurs abyssales du Ça. De plus, lorsque le Moi et le Surmoi entretiennent des relations de bon voisinage, c'est-à-dire qu'ils n'entrent pas en conflit, il demeure difficile de saisir le contenu du Surmoi.

⁸ Chawki Azouri, *La psychanalyse à l'écoute de l'inconscient*, Allier (Belgique, Marabout, 1993, p. 97.

⁹ J. Laplanche et J.B. Pontalis, *op. cit.*, p. 241.

¹⁰ Anna Freud, *Le moi et les mécanismes de défense*, Vendôme, France, 1978, 166 p.

Toute la représentation du Surmoi nous échappe partout où le Moi et le Surmoi sont en bons termes. [...] Le Surmoi ne devient perceptible que lorsqu'il se montre hostile au moi et ou au moins qu'il adopte à l'égard de ce dernier une attitude critique, par exemple quand un sentiment de culpabilité surgit dans le Moi du fait de cette critique.¹¹

Voilà en survol certains concepts de base de la psychanalyse tels que définis par Freud. Suite à cette présentation de l'appareil psychique, nous sommes maintenant en mesure d'aborder la théorie d'Anzieu avec un meilleur entendement.

1.2 DIDIER ANZIEU : LE PROCESSUS DE CRÉATION ET LA RÉSISTANCE PSYCHIQUE

Le psychanalyste Anzieu a écrit *Le corps de l'œuvre*¹² en 1981, essai qui analyse le processus créateur. Sa théorie psychanalytique définit le processus de création en cinq étapes : le saisissement créateur, la prise de conscience de représentants psychiques, l'institution d'un code organisateur, la composition et la sortie. Ses recherches à partir de l'écriture littéraire retracent les enjeux psychiques de la création ainsi que des résistances associées à chacune des étapes.

1.2.1 Le saisissement

L'étape du saisissement créateur consiste à un dédoublement du Moi qui opère une double fonction : celle de pénétrer l'inconscient pour y saisir un représentant psychique (Anzieu nomme cette étape la régression du Moi) et celle où il demeure actif et observateur de cette régression.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, 377 p.

La double capacité du Moi de tolérer l'angoisse face à un moment qui peut donc être de nature psychotique est de préserver, pendant et aussitôt après la dissociation-régression, un dédoublement vigilant et auto-observateur.¹³

Cette régression dans les abîmes de l'être ne se fait pas sans quelques inconvénients. Elle s'accompagne d'un sentiment de flottement, de dépersonnalisation et d'une montée d'émotions déconcertantes. Durant cette étape, l'individu s'isole et est envahi par des émotions vives qui se rapprochent du délire. Dû au « retour du refoulé », des angoisses de type psychotique (annihilation, dévoration, morcellement, persécution) peuvent être vécues.

La double capacité du Moi de régresser et de tolérer ce qui surgit alors - fantasmes inattendus, accès d'angoisse, autres affects intenses, approche d'un vide où se perd la substance de l'être, instauration d'une immobilité posturale mortifère ou déclenchement d'une agitation motrice effrénée - constitue la condition du passage à la seconde phase du travail créateur.¹⁴

Compte tenu de l'ampleur des émotions possiblement vécues lors du saisissement, la régression créatrice est parfois freinée par une rigidité défensive. Le sujet créateur cherche à se protéger des sensations désagréables que lui font vivre ses représentants psychiques. Selon Anzieu, la résistance à la régression est une résistance au changement : elle se compare à la peur de l'inconnu, de l'inquiétante étrangeté¹⁵ et de la métamorphose.

1.2.2 La prise de conscience de représentants psychiques

Durant la phase de prise de conscience, le représentant psychique se fixe dans le préconscient. La partie du Moi, demeurée observatrice, prend conscience du ou des représentants psychiques inconscients. Une activité de symbolisation s'effectue comme dans le rêve à la différence de la notation consciente.

¹³ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴ *Ibid.*, p. 98.

¹⁵ Concept de Freud qui définit les sensations étranges que vit le sujet lorsqu'un représentant psychique fait surface : état qui accompagne le retour du refoulé.

Le créateur travaille, en cette seconde phase, comme le rêve nocturne : il lève la seconde censure, entre le préconscient et la conscience, il se saisit des symboles latents sous forme d'images mentales et les transforme en contenus manifestes – mais il fixe dans sa mémoire ces contenus auxquels il porte une attention aiguë, tandis qu'un rêve réussi prolonge le sommeil et s'accompagne d'oubli.¹⁶

Le créateur se sent transporté par un nouvel état. Il a la conviction d'avoir des idées et de trouver des pistes de création importantes même si imprécises. La prise de conscience démarre la création, ce qu'Anzieu nomme : le décollage.

En alternance avec l'euphorie du décollage, Anzieu signale que, par la levée du refoulement, des sentiments de honte et de culpabilité accompagnent la phase de prise de conscience. Souvent le doute s'empare du créateur. Le créateur se demande si ses perceptions sont de l'ordre du délire personnel, il questionne la valeur de ses nouvelles idées. De plus, le poids du savoir acquis, castrateur, renforce le doute et joue un rôle de résistance. Pour vaincre le doute, le créateur s'entoure d'un ami en qui il a confiance et avec qui, il peut partager ses saisissements et les valider.

Un autre paradoxe du travail créateur, en lien avec la résistance, réside dans la fonction sadique du Surmoi. Créer, c'est vouloir se faire aimer de son Surmoi ou des personnages qui le composent : un être idéal intériorisé représentant un parent, un frère ou un enseignant que l'on aurait aimé séduire.

Concevoir une œuvre, c'est dire à cet être idéal intériorisé : tu vois bien, avoue-le, tu as été injuste à mon égard, reconnais mes désirs, mes capacités, donne-moi acte de ce que je sens être réellement.¹⁷

Donc un amour insuffisant du Surmoi inhibe la création car la haine et la cruauté du Surmoi envers le Moi anéantissent toutes ressources créatrices. Il faut un amour suffisant du Surmoi pour créer, mais il faut créer une œuvre dont la valeur est reconnue pour forcer

¹⁶ Didier Anzieu, op. cit., p. 108.

¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

l'amour du Surmoi. Ce cercle vicieux engendre la résistance pour le créateur lorsque le Moi est sous-développé. Dans la phase de prise de conscience, un Surmoi mal aimant devient comme le meurtrier des premiers germes de la création.

1.2.3 L'institution d'un code organisateur

La phase de l'institution d'un code organisateur consiste à transformer en noyau générateur le ou les représentants psychiques qui se sont fixés et symbolisés dans le préconscient. Soudainement, ce qui était refoulé devient pour le Moi un objet possédant une logique interne. Ce qui était de l'ordre des processus primaires de la pensée rejoint les processus secondaires : les opérations rationnelles. Un noyau organisateur se construit. L'œuvre trouve son point de départ et son point d'arrivée. Elle se complexifie dans l'organisation d'une structure que l'on pourrait appeler : matrice, grille schéma, modèle... L'œuvre prend corps. Le créateur vient de conceptualiser son futur travail de création.

Durant cette phase, le Surmoi, dont les fonctions sadiques ont été maîtrisées par le Moi, réintègre le travail psychique de création. Il entre maintenant en conflit avec le Moi idéal et le Moi doit gérer cette nouvelle situation.

Le Moi, une fois de plus, satisfait deux maîtres : le Moi idéal qui veut que le sujet soit un et tout, et le Surmoi qui exige ordre et contraintes. En s'emparant d'un code commun pour l'infléchir dans un sens personnel ou en s'inventant un code singulier à ses mesures, le Moi accomplit trois opérations ; il achève d'intérioriser le Surmoi comme instance régulatrice ; il se défend des contraintes du Surmoi en s'appropriant et en retournant contre celui-ci une de ses armes (la nécessité de se plier à des codes) ; enfin il affirme son sentiment d'être une personne singulière en construisant une œuvre absolument originale sur un code à la limite unique.¹⁸

Si le Moi ne peut opérer ses trois fonctions, il est possible que le processus de création stagne. Anzieu relève une autre résistance liée à cette phase : celle de la peur de

¹⁸ *Ibid.*, p. 124.

réussir. La réussite suppose une « victoire remportée sur les personnages intérieurs dévalorisants. »¹⁹ Ce dépassement des figures parentales (ou autre tuteur) est mal toléré si elles sont trop apparentes. Le sujet peut donc castrer inconsciemment l'institution du code organisateur pour ne pas risquer de se remettre en question.

1.2.4 La composition de l'œuvre

Cette phase du processus de création, très documentée par la poïétique, est moins étudiée par la psychanalyse. Elle consiste à faire l'œuvre, la construire à partir de son savoir-faire et non la concevoir. Pour cette raison, l'activité psychique est moins sollicitée. La composition de l'œuvre fait appel à la manipulation d'un médium, à la recherche d'un style. Elle sollicite les processus secondaires de la pensée et son rapport à l'inconscient est plus lointain. Par contre, le conflit entre le Surmoi et le Moi idéal se poursuit dans cette recherche d'un style. Le créateur est toujours à la recherche d'un compromis entre les exigences d'un Surmoi qui exige un code et le désir de toute-puissance du Moi idéal.

1.2.5 La sortie

La dernière phase consiste à produire l'œuvre au dehors, à la présenter officiellement à un public. À ce moment du processus, le retour de la résistance se constate de deux façons. La première résistance est liée au rapport que le créateur entretient avec l'objet (son œuvre). La deuxième concerne la présentation de l'œuvre à un public.

La difficulté de considérer l'œuvre terminée est une résistance qui s'apparente à la dépression liée au deuil. Pour le créateur, quitter l'œuvre signifie qu'il perd une partie de lui-même, qu'il se retrouve devant un vide. Afin de repousser l'angoisse que provoque ce

¹⁹ *Ibid.*, p. 121.

vide, le créateur cherchera à repousser la finalité du travail. Voilà pourquoi certains artistes n'en finissent plus de retoucher perpétuellement leur œuvre.

L'autre résistance est reliée au regard du public sur le travail. Anzieu l'explique par l'identification projective de Mélanie Klein (1990) qui se traduit par : «[...] des fantasmes, où le sujet introduit sa propre personne en totalité ou en partie à l'intérieur de l'objet pour lui nuire, le posséder et le contrôler».²⁰ Si l'œuvre est bien reçue du public, le créateur risque de se sentir dépossédé de son travail dans lequel il s'est projeté. Par contre, si l'œuvre est mal reçue, le scénario est encore plus catastrophique. Le spectateur provoque la désintégration du Moi par le rejet. L'angoisse projective reliée à la présentation de l'œuvre est inévitable, d'un côté comme de l'autre, le créateur prend un risque : celui de la dévoration ou de l'annihilation. La résistance est donc tout à fait justifiée. Si l'artiste veut se rendre au bout de son processus de création, il doit surmonter ce dernier obstacle.

1.3 LA REPRÉSENTATION DE LA DYNAMIQUE DU PROCESSUS DE CRÉATION DE GOSSELIN

Pierre Gosselin est professeur au Département des arts visuels de l'Université du Québec à Montréal en plus d'être un artiste de cette discipline. La thèse qu'il a terminée en 1993²¹ propose d'identifier les composantes qui dynamisent le cours optimal d'arts plastiques au secondaire et une partie de son travail de recherche élabore une représentation du processus de création. Cette représentation qu'il a mise au point à partir d'une approche systémique de recherche se définit en trois phases : ouverture, action productive, séparation.

²⁰ Jean Laplanche, J.B. Pontalis, *op. cit.*, p. 192.

²¹ Pierre Gosselin, *Un modèle de la dynamique du cours optimal d'arts plastique au secondaire*, Thèse de doctorat présentée à la Faculté des sciences de l'éducation, Université de Montréal, 1993, 297 p.

1.3.1 La phase d'ouverture

La phase d'ouverture se caractérise par le vécu d'émergences. Des images ou des idées de projet émergent de notre inconscient. Les émergences correspondent à ce qu'Anzieu nomme le saisissement. D'ailleurs, la phase d'ouverture englobe les deux premières étapes de la théorie d'Anzieu. Au début de cette phase, les matériaux venus de notre monde intérieur semblent flous ou imprécis, mais ils renferment une logique cachée. Vers la fin de cette phase, les émergences nébuleuses s'élucident. Le créateur est appelé vers la phase suivante du processus parce qu'il détient maintenant une intention de projet, c'est le moment du « décollage » pour reprendre l'expression d'Anzieu.

La phase d'ouverture semble empreinte de passivité car la venue des émergences est imprévisible. Par contre, le sujet peut prendre la décision de demeurer ouvert ou fermé à ces émergences. L'attitude du créateur est primordiale dans le processus de création. Sa capacité d'accueillir son univers sensible et de fouiller son monde intérieur favorisera une ouverture à la création. Lorsque les émergences se manifestent, le sujet vit un état de grâce, voire un état d'euphorie.

1.3.2 La phase d'action productive

La phase d'action productive correspond à la troisième et à la quatrième étape de la théorie d'Anzieu : moment où l'artiste érige le code organisateur de l'œuvre. Durant cette phase, le créateur consacre son énergie à matérialiser son projet de création. Il tente de projeter ses émergences dans une première esquisse. Pour concrétiser l'œuvre, l'artiste cherche à symboliser son monde intérieur. Pour ce faire, il établit une communication entre son intériorité et les premiers résultats.

L'interaction d'éléments de l'espace intérieur du créateur avec ce qui prend forme extérieurement (nous parlons de circulation intérieur-extérieur) semble permettre une

certaine élucidation de la nébuleuse intérieure de même que l'affinement du potentiel d'organisation symbolique.²²

Cette communication intérieur-extérieur est excessivement importante, elle permet de raffiner le code symbolique de l'œuvre en plus de contenter le créateur. Ce dernier est satisfait lorsque sa recherche formelle et symbolique rend compte de son univers personnel, lorsqu'il voit dans son travail une projection de son monde intérieur.

Cette tâche qu'effectue le créateur durant la phase d'action productive s'accompagne de quelques difficultés. Des défis techniques sont parfois à résoudre et demandent d'apprendre de nouveaux savoir-faire ou de les raffiner. Au cours de ce moment, certains créateurs se découragent.

Une autre difficulté rencontrée durant cette phase d'action productive est l'inévitable doute. La réalisation de l'œuvre n'apparaît pas à la première ébauche. Il faut chercher, explorer, découvrir, mettre en matière ses images mentales : ses émergences. Au fur et à mesure que la recherche s'effectue, lorsque les pistes de travail pertinentes ne se manifestent pas, le doute dont parle Anzieu s'installe. Entrent en jeu des sentiments d'incapacité pouvant même anéantir le travail. Le créateur doit s'armer de patience et de persévérance et poursuivre sa recherche avec détermination. Lorsque que le créateur n'abandonne pas son projet, ses tentatives de réalisation finissent par fructifier. À ce moment-là, l'œuvre semble commander d'elle-même son achèvement. Ce qui indique qu'une troisième et dernière phase du processus de création approche.

1.3.3 La phase de séparation

Dans la phase de séparation, l'artiste perçoit que l'œuvre devient autonome et qu'il est temps de la déclarer terminée. Que le résultat du travail soit satisfaisant ou pas, le

²² Pierre Gosselin, « Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en création artistique », in *Revue des sciences de l'éducation*, Vol. XXIV, no 3, 1998, p. 652.

créateur accepte la finalité du processus et l'œuvre telle qu'elle est. La phase de séparation se caractérise par une attitude de recul face à l'œuvre. Une distance objective²³ s'installe et permet au créateur de porter un regard détaché sur son travail. Ce détachement face à l'œuvre est déterminé par le degré de résonance entre le travail et l'univers personnel du créateur. Lorsque l'œuvre projette l'intériorité du créateur, ce dernier développe un sentiment d'accomplissement et de réalisation de soi. La phase de séparation correspond à la cinquième étape de la théorie d'Anzieu.

1.3.4 Les mouvements

Dans tous les modèles que nous avons étudiés, le processus se présente comme une série d'étapes vécues successivement. Pourtant, tous s'accordent pour admettre que le processus de création ne répond pas à cette linéarité. Il est vécu comme un aller/retour entre les moments « d'inspiration » et « d'élaboration » pour reprendre les termes de Wallas²⁴. La pertinence et la différence du modèle de Gosselin consistent à tenir compte de ce mouvement d'aller/retour. Dans sa représentation de la dynamique du processus de création, Gosselin définit ainsi ses mouvements. Il en relève trois soit l'inspiration, l'élaboration et la distanciation. Voyons comment ces mouvements interagissent à chacune des phases.

1.3.4.1 Le mouvement d'inspiration à chacune des phases

Le mouvement d'inspiration se manifeste plus fréquemment durant la phase d'ouverture. Empreint de spontanéité, de fantaisie et d'irrationalité, il pousse le créateur à se mettre en action. Moteur de la création, le mouvement d'inspiration se définit par la venue

²³ *Ibid.*, p. 653.

²⁴ Auteur à qui l'on doit le plus courant des modèles sur le processus créateur, modèle élaboré en quatre étapes : la préparation, l'incubation, l'illumination et la vérification. Cité par Pierre Gosselin, *op. cit.*, p. 653.

spontanée d'émergences qu'on associe à des processus primaires de la pensée. Particulièrement dans la phase d'ouverture, l'aptitude du créateur à accueillir ses mouvements d'inspiration lui apporte l'énergie nécessaire pour démarrer son projet.

Durant la phase d'action productive, le mouvement d'inspiration demeure présent. Au cours de ce travail d'élaboration, les émergences qui montent des profondeurs de l'inconscient²⁵ se manifestent à nouveau. Ces nouvelles idées, images ou sensations, permettent au créateur de peaufiner son travail. Le mouvement d'inspiration assure la continuité de l'œuvre. Il est garant de la communication entre le monde intérieur du créateur et le médium qu'il manipule. Habituellement, ce moment - phase d'action productive/mouvement d'inspiration - conduit le créateur à découvrir la clé de son œuvre : le « noyau organisateur de l'œuvre » pour reprendre l'expression d'Anzieu. Cette révélation parvient au bout d'un certain temps de recherche et de tension.

Lors de la phase de séparation, le mouvement d'inspiration se manifeste par l'appel de nouveaux projets. En regardant son travail, le créateur peut constater qu'il est au moment initial de sa recherche artistique et que le projet en cours n'est que le début ou la prémisse d'un autre. Le mouvement d'inspiration, niché au cœur de la pratique artistique, nourrit les projets à venir.

1.3.4.2 Le mouvement d'élaboration à chacune des phases

Empreint de rationalité, le mouvement d'élaboration se traduit par l'action et la volonté de faire. Durant la phase d'ouverture, le mouvement d'élaboration ressemble à de courtes explorations des émergences. Le créateur ébauche quelques esquisses, prend des notes, place quelques matériaux ensemble. Le créateur sent la nécessité de reproduire une trace tangible de ses émergences. Ces premiers balbutiements lui permettent d'éclaircir ses sensations nébuleuses jusqu'à ce qu'une idée de projet le pousse vers la phase d'action productive.

²⁵ *Ibid.*, p. 655.

Durant la phase d'action productive, le mouvement d'élaboration se traduit par la manipulation du médium. Le créateur tente, par la matière, de rendre extérieures ses représentations intérieures. Il cherche une correspondance entre ses deux mondes. En sollicitant ses aptitudes techniques et cognitives, il trouvera dans le mouvement d'élaboration quelques propositions plastiques à son projet. Ce moment est capital pour l'œuvre car le créateur évalue sa faisabilité.

Durant la phase de séparation, le mouvement d'élaboration sera plus discret. Il se traduit par la réflexion. Le créateur se questionne sur la raison d'être de l'œuvre, ce qui l'incite à cerner le sens de sa démarche.

1.3.4.3 Le mouvement de distanciation à chacune des phases

Le mouvement de distanciation, comme le mot l'indique, est un mouvement de distance face au travail mais aussi un moment de réflexion et d'évaluation du travail en cours. Durant la phase d'ouverture, il se manifeste par la sélection des émergences pressenties. Le mouvement de distanciation permet au créateur de choisir les images qui lui semblent fécondes. Il se questionne sur l'authenticité de ses images et leur résonance face à son monde intérieur.

Durant la phase d'action productive, le mouvement de distanciation amène le créateur à évaluer constamment la pertinence de son travail. Tant et aussi longtemps que le créateur n'est pas satisfait, parce qu'il n'a pas atteint le « degré de correspondance dehors-dedans »²⁶, il poursuit sa recherche. Parfois, la tourmente s'installe et le degré de tension monte. C'est alors que le mouvement de distanciation peut jouer un autre rôle. Plutôt que de s'acharner sur l'œuvre, le créateur peut prendre une distance et s'éloigner du travail pour laisser venir le mouvement d'inspiration essentiel à la découverte d'idées nouvelles. Puisque le mouvement d'inspiration active les processus primaires de la pensée et que le

²⁶ *Ibid.*, p. 658.

mouvement de distanciation est associé au processus secondaire, un abandon de l'attention portée sur l'œuvre est recommandé.

Durant la phase de séparation, le mouvement de distanciation prend plus d'importance. Il indique la finalité de l'œuvre. Le créateur est en mesure d'évaluer son œuvre, d'abord de façon intuitive, mais aussi de façon analytique. Il questionne la valeur esthétique de l'œuvre. Souvent, le créateur soumet son œuvre au regard d'autrui, il va ainsi valider son analyse. Le mouvement de distanciation se caractérise aussi par un détachement affectif de l'œuvre, le créateur est maintenant prêt à considérer l'œuvre comme objet autonome et à le laisser vivre par lui-même.

CHAPITRE II

ANALYSE DU PROCESSUS DE CRÉATION : À LA POURSUITE DE LA RÉSISTANCE

Notre création englobe trois aspects : une écriture dramatique, une conception scénographique et une écriture scénique. Dans un premier temps, nous avons écrit une fable qui mettait en scène des personnages évoluant dans un univers mythique. Un monde de princesses, inspiré des contes de Perrault puis repris par Disney, rencontre une mythologie d'inspiration amérindienne. Cette fable constitue le premier aspect de notre création. Issue du milieu des arts visuels, nous ne pouvions nous empêcher de collaborer très étroitement à la création de la scénographie. Nous avons, en collaboration avec une scénographe, conçu l'espace visuel du texte dramatique. Cette conception s'inscrit comme le deuxième aspect de notre travail créateur. Finalement, le dernier aspect de notre projet artistique concerne la mise en scène de ce texte. Notre défi fut de chercher une forme théâtrale appropriée pour mettre en scène le texte et trouver une écriture scénique cohérente, personnelle et originale.

Au cours de ce chapitre, nous tenterons d'identifier les comportements de résistance qui se sont manifestés à travers chacun des aspects de la création. En portant une réflexion sur la genèse de la création et en ayant recours à notre journal de bord (récit de notre parcours créateur), nous tenterons de cerner à quel moment du processus créateur des résistances se sont désamorçées et quels ont été leurs impacts sur la création. Pour situer cette résistance, nous nous référerons aux mouvements de la représentation de la dynamique du processus de création défini par Gosselin.

2.1 LES MANIFESTATIONS DE LA RÉSISTANCE

La majeure partie de nos résistances opère dans des sphères inconscientes, c'est pourquoi il est difficile d'en faire une étude. Toutefois, nous tenterons d'observer les manifestations liées à la résistance, les comportements qu'elle génère, les états de chaos qu'elle engendre et les états de liberté de création qu'elle provoque et ce, lorsque la résistance est désamorcée.

2.1.1 Les comportements

Nous avons relevé trois comportements qui se sont manifestés de façon intermittente durant notre processus créateur. Nous avons observé qu'à chacun des mouvements de Gosselin, des comportements de procrastination, de diversion et d'obstination ont surgi. Par contre, nous constatons que certains comportements sont revenus en force à des moments précis du processus créateur. Cette observation est précieuse car elle nous permet de retracer la résistance, de la situer à l'intérieur du processus pour mieux l'analyser.

Le comportement de résistance le plus fréquent est sans doute la procrastination. Il consiste à perdre du temps en effectuant des tâches futiles. En ce qui nous concerne, les besognes ménagères furent notre occupation par excellence. Chez certains artistes, la procrastination se transforme en rituel, l'artiste justifie ainsi sa procrastination comme étant une attitude nécessaire à son travail de création. Par exemple, l'artiste nettoiera son atelier pendant des jours avant de se mettre au travail en se croyant incapable de travailler dans le désordre, ou il décrètera qu'il n'est pas apte à travailler sans d'abord prendre un café et il perdra l'avant-midi au petit bistro d'en face. Chaque artiste vit ses moments de procrastination. Les reconnaître permet une remise au travail. La procrastination ne se traduit pas uniquement par des rituels. La non action est aussi une façon de procrastiner. Omettre de nourrir le travail de création ou encore ne pas préparer les rencontres avec les partenaires de création sont d'autres moyens de se détourner de l'action.

Le deuxième comportement est celui de la diversion qui consiste à vouloir abandonner un projet de création pour entreprendre d'autres activités. Ce comportement fut très présent lors de notre travail. Nous rêvions de projets différents pour nous évader de l'angoisse ressentie par le chaos créateur. Le besoin de diversion chez certains artistes est parfois considérable. L'artiste cherche un changement dans sa vie: un voyage, un emploi sérieux, une grossesse... De cette façon, l'artiste fuit les difficultés de création en s'imaginant que d'autres visées lui apporteront plus de satisfaction et surtout moins de frustrations.

L'obstination, quant à elle, consiste à diriger notre attention sur des idées stériles ou épuisées et à maintenir cette pensée dans une seule direction. Il s'agit d'une difficulté à penser différemment. Selon les théoriciens De Bono²⁷ et Koestler²⁸ créer demande qu'on s'éloigne de la pensée rationnelle afin de s'ouvrir à l'insolite. De Bono constate que « la pensée latérale détourne l'esprit des préoccupations trop utilitaires ou rationnelles en lui faisant subir des bonds » Donc, pour créer et trouver de nouvelles idées, il faut penser autrement. Koestler abonde en ce sens avec son concept de bisociation qui consiste à sortir du raisonnement habituel pour trouver ailleurs une nouvelle façon de réorganiser les idées. Nous avons constaté qu'à plusieurs moments du processus de création, nous entretenions des idées fixes. L'entêtement et le refus total d'aborder d'autres pistes de création fondent les bases de ce comportement.

2.1.2 La résistance : état de chaos

La résistance ne se manifeste pas seulement par des comportements, elle se traduit aussi par un état psychologique fragilisé. Elle baigne le créateur dans un état de chaos. Au prise avec l'inconnu, le créateur est dérouté par cette nouvelle angoisse. Il vit ce que Freud

²⁷ De Bono est un théoricien qui soulève la présence de types de pensées différents lors du processus de création qu'il exprime sous le concept de « pensée latérale ».

²⁸ Par le concept de bisociation, l'écrivain et essayiste Koestler (1969) évoque la nécessité de sortir du raisonnement routinier afin de permettre à la pensée de voyager autrement que dans une seule direction. Cité dans Chantal Deschamps, *Le chaos créateur*, Montréal, Guérin, 2002, p. 15.

nomme l'inquiétante étrangeté ou encore l'expérience du non formulé²⁹ pour reprendre l'expression de Stern. Au moment de la résistance, l'artiste subit un stress très intense. Selon Anzieu, la crise du chaos créateur se caractérise par des angoisses profondes. Cette crise intérieure peut mettre le futur créateur, souvent la nuit, dans un état de transe corporelle, d'angoisse blanche.³⁰

Les émotions qu'engendre la résistance sont intenses, elles plongent le créateur dans des états profonds de doute et de confusion. Dans une étude phénoménologique sur le chaos créateur, Chantal Deschamps observe chez ces artistes collaborateurs que l'état de chaos est caractérisé par quatre états psychologiques durant lesquels l'artiste vit une dépression et se replie sur lui-même.

Au cours de l'expérience du chaos, ils (les artistes collaborateurs) font l'expérience de se fermer, de se rendre vulnérable, de se désintégrer et de s'aliéner au monde extérieur, à leur vie créatrice et à eux-mêmes.³¹

Nous avons constaté que lors des moments forts de résistance, nous perdions confiance en nos talents artistiques ainsi qu'en nous-même. Nous subissions une phase de désintégration empreinte d'un manque de confiance en nos capacités et de fermeture aux autres. Nous doutions de nos compétences et le travail créateur nous semblait infranchissable. Le doute nous rongait et nous aliénait, nous empêchant ainsi d'entrevoir positivement la poursuite de notre projet.

Discerner ces états psychologiques reliés à la résistance est sans doute une façon d'apprendre à vivre avec celle-ci et d'atténuer le stress relié à la crise. Reconnaître l'état de chaos permet aussi de retracer les moments où la résistance se désamorce, car contrairement au stress engendré par la résistance, le désamorçage se vit comme un renouveau où tout redevient possible après la phase de dépression.

²⁹ Formulation de Stern pour définir le moment où le créateur ne sait pas encore ce qui surgira du chaos : expérience qui le plonge dans le doute.

³⁰ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 95.

³¹ Chantal Deschamps, *op. cit.*, p. 36.

2.1.3 La liberté de création et genèse

La liberté de création se traduit par la reprise de son plein potentiel créateur. Lors de ces moments, nous retrouvons une confiance en nous, une liberté d'être et surtout nous sommes témoins des émergences créatrices. Dans son étude, Deschamps définit ce que nous nommons la liberté de création comme étant un phénomène de la transformation du chaos. « L'expérience du chaos [...] se transforme brusquement laissant le calme, la lucidité et le goût de l'entreprise supplanter instantanément la tourmente et la confusion obnubilant du chaos.³² Nous avons vécu cet état de calme qui se transforme par la suite en enthousiasme. Au début, nous vivons une clairvoyance, des images apparaissent puis des idées de mise en scène se bousculent dans notre esprit. Un état d'excitation est manifesté parce que nous percevons les clés de notre projet. Le plaisir d'explorer revient et nous prenons conscience de nos multiples ressources. Ces moments sont empreints d'une grande satisfaction. Une liberté nous emporte et nous frôlons l'euphorie. Lorsque cet état nous envahit, nous reconnaissons qu'une transformation psychique s'est effectuée, que la résistance s'est désamorcée.

Lorsque nous vivons une liberté de création, nous constatons que la communication entre notre monde intérieur et l'œuvre s'intensifie. Cette communication nous guide et fait avancer l'œuvre. Elle est l'écho d'une circulation intérieur-extérieur qui aide à raffiner le code symbolique de l'œuvre. Selon Gosselin, « [...] cette circulation permet l'estimation du degré de correspondance dehors/dedans, c'est-à-dire l'appréciation du niveau d'adéquation entre ce qui se matérialise progressivement à l'extérieur et ce qui habite l'espace intérieur de la personne en train de créer. »³³ Ce degré de résonance, que définit Gosselin, semble très élevé lorsque nous sommes dans un état de liberté de création. Il est le signe d'un déblocage créatif, mais aussi d'une projection de notre univers qui compose la genèse de l'œuvre.

³² *Ibid.*, p. 46.

³³ Pierre Gosselin, *op. cit.*, p. 658.

Cette résonance constitue la piste à suivre pour retracer la genèse de l'œuvre. Cette communication dedans/dehors permet de retrouver les événements saisissants de notre propre histoire qui, avec les matériaux et les sources d'inspiration du dehors, constituent l'œuvre. Ces indications permettent de retrouver les moments où, la résistance se désamorce, laissant place à « la voie de la création » comme l'entend Martine Beaulne. Dans son essai *Le passeur d'âmes*³⁴, elle souligne l'importance de cette résonance entre le monde intérieur de l'artiste, l'œuvre qu'il façonne et la source d'inspiration qui ouvre le passage à la création.

Le moment de fusion totale entre le texte et moi crée une mise en abîme dans laquelle mon identité est confondue... Puis, il y a un élément, un mot, un personnage, un lieu, une couleur, une rythmique, une association qui déclenchent une reconnaissance. Cette association émotive profondément enfouie se manifeste soudain et ouvre, par une toute petite fissure, la voie de la création.³⁵

Ce passage, cette « voie de la création » où nous retrouvons nos « émotions profondément enfouies » peut servir d'indice.

2.2 LES RÉSISTANCES DÉSAMORCÉES DANS LA CRÉATION DE LA FABLE

2.2.1 Les manifestations de la résistance

C'est lors du mouvement d'élaboration de l'écriture de la fable que nous avons connu le plus de résistance. Nos comportements de procrastination furent très présents. Toutefois, le comportement de diversion s'est manifesté beaucoup plus fortement. Voici quelques phrases relevées de notre journal de bord pour la période d'avril et mai 2005 qui témoignent de ce comportement.

³⁴ Martine Beaulne, *Le passeur d'âmes : genèse métaphysique d'une écriture scénique*, Montréal, Leméac, 2004, 199 p.

³⁵ *Ibid.*, p. 131.

*Je rêve de partir en affaire, de gérer une entreprise après ma maîtrise, mon but sera de faire de l'argent... J'ai le goût de faire un bébé, si je tombais enceinte, je pourrais quand même terminer ma maîtrise... Ces temps-ci, j'ai le goût de partir, d'être ailleurs, de déménager à Québec, et au diable la création... Seul le kayak m'intéresse, peut-être que je pourrais m'entraîner et m'inscrire à une compétition de rodéo...*³⁶

Cette diversion était une façon de fuir l'état de chaos. Il est probable que si nous avions entrepris l'un de ces projets, notre création n'aurait pas vu le jour. Heureusement, cette résistance s'est désamorcée et le mois de juin fut empreint d'une grande liberté de création. Ce qui a donné naissance à notre texte dramatique. Puis, nous avons présenté une lecture de ce texte à un public ciblé dans le cadre d'un *work and progress*³⁷ vers la fin juin.

Nous nous sommes questionnée sur les raisons de ce déblocage. Est-ce l'échéance qui, en créant une pression, a désamorcé la résistance ? Bien entendu l'échéance a ordonné la nécessité de se mettre au travail. Après trois mois d'expérimentation avec les comédiennes sur l'élaboration d'une fable, nous nous sommes isolée pour écrire. En reprenant quelques écrits rédigés antérieurement, le texte s'est écrit en deux semaines. Nous croyons que l'écriture du texte s'est effectuée rapidement parce que nous étions disposée à l'entreprendre. Nous avons incubé assez longuement les éléments nécessaires à sa rédaction. De plus, la nécessité de l'échéance ne nous inquiétait guère car il s'agissait d'un *work and progress* devant quelques amis très proches. Le texte a été écrit dans le but de créer un matériau de base pour notre mise en scène : matériau interchangeable.

L'autre comportement associé au mouvement d'élaboration est celui de l'obstination. Dans le mouvement d'élaboration, le créateur sollicite les processus secondaires de la pensée, il doit trouver des solutions originales pour exprimer ses émergences. Il organise la matière et poursuit la conceptualisation de son œuvre. Le créateur s'acharne sur son travail afin de trouver des solutions techniques et conceptuelles. Parfois, son obstination lui joue

³⁶ Extrait de mon journal de bord.

³⁷ Présentation d'un travail de création en train de se faire, qui n'est pas nécessairement terminé.

des tours. Nous avons retracé ce comportement d'obstination à partir de cet extrait de notre journal de bord.

Ça fait trois mois que je veux mettre dans mon histoire le personnage du vendeur de photographies usagées, mais je n'arrive pas à trouver un lien logique pour intégrer ce personnage. Je fais des impros sur ce thème depuis trois mois et ça ne marche pas, mais je tiens absolument à sa présence.³⁸

L'obstination nous a empêchée pendant trois mois de trouver d'autres voies plus nourricières. Lorsque nous avons enfin abandonné l'idée du vendeur de photographies usagées, l'idée s'est transformée pour donner naissance au personnage de la tisseuse qui entrelaçait le nom des mères. Notre idée fixe concernant le vendeur de photos usagées fut une incapacité de projeter notre idée vers d'autres avenues.

2.2.2 La genèse et la résonance du texte dramatique

En nous remémorant notre enfance, nous pouvons retracer la genèse du personnage de la princesse animale. Malgré les apparences, la dynamique relationnelle de nos parents était profondément dysfonctionnelle. Afin de nous protéger, nous nous sommes réfugiée dans notre imaginaire. Les contes de Perrault et surtout les films de Disney ont inspiré de multiples fantasmes. Nous rêvions d'être ailleurs, mais surtout d'être autre chose. Nous voulions, comme Cendrillon, quitter nos haillons psychologiques, devenir belle, grande mais surtout nous libérer de l'ennui mortel et du manque d'harmonie que nous percevions dans notre famille. L'été, nous étions encore plus isolée. Nous passions la saison estivale au chalet, seule avec nos parents. Près d'un petit lac isolé au fond des bois, la forêt entourant le chalet a été le lieu privilégié de nos rêvasseries. Mis à part l'univers des princesses, nous avions une fascination pour les peuples amérindiens, parce qu'ils vivaient dans cette forêt qui nous sécurisait. Nous percevions chez ces gens une capacité à vivre en harmonie avec la nature et à communiquer avec le monde animal. Il est évident que notre

³⁸ Extrait du journal de bord.

fable trouve sa source dans ces fantasmes et ces rêveries. Cette fable projette notre amour profond pour le règne animal et la forêt boréale. De plus, elle juxtapose nos deux univers celui des contes de princesses et celui des croyances amérindiennes et plus particulièrement, celui des animaux au pouvoir de guérison.

La création du personnage de Cendrillon, la femme ourse, date de plusieurs années. La tension dramatique entre deux idées, une princesse délicate et vulnérable mise en opposition avec un animal fort et sauvage nous a interpellée. Nous avons perçu dans le personnage de Cendrillon, la femme ourse, une force dramatique singulière. Ce personnage est lié à la complexité de vivre une déception amoureuse. Cendrillon représente la femme victime de la fatalité qui attend la venue de celui qui la libèrera de sa misère, elle est dépendante des hommes. L'ours quant à lui, propose l'image d'un être sauvage, fort et indépendant. Cendrillon, la femme ourse, transpose nos désirs inconscients d'être sauvée et prise en charge par un homme, tout en étant le symbole d'une quête d'autonomie et de liberté..

Si nous reconnaissons chez le personnage de Cendrillon, la femme ourse, notre profond besoin de liberté, il en va de même pour le personnage de la Louba. Voici une femme qui possède un pouvoir sur sa destinée. Elle prend en charge sa vie et ose séduire le sexe opposé, mais surtout elle se permet de vivre ses fantasmes érotiques et romantiques. Elle agit selon ses propres lois. Nous reconnaissons chez la Louba, nos désirs d'érotisme et de féminité. Ce personnage illustre parfaitement le besoin de liberté, la nécessité d'avoir un pouvoir sur sa vie et la lutte contre une dépendance envers les hommes.

La Belle au Bois Dormant, la femme-cheval, est un personnage accablé par une triste folie. Sa quête de reconnaissance et son désir d'atteindre l'inaccessible l'emporteront vers la mort. Cette Mustang illustre un impératif besoin d'être aimée et d'être reconnue. Lorsque nous étions enfant, nous avons réprimé notre personnalité afin de répondre aux critères de reconnaissance familiale. Nos actes avaient comme objectif d'accéder à l'amour de nos parents. Cette inhibition de notre personnalité a engendré des états dépressifs. Heureusement, le désir de reprendre possession de notre personnalité et de notre identité

nous a permis de surmonter nos états dépressifs. Par contre, nous avons entretenu pendant plusieurs années le désir d'être reconnue par les autres afin de pallier à une faible estime de soi. Nous avons dépensé beaucoup d'énergie pour trouver cette reconnaissance qui nous permettrait de nous rebâtir. Mais notre recherche fut une grande illusion car la reconstruction d'une estime de soi et d'une identité passe par le regard que l'on pose sur soi avant tout et ensuite, par celui des autres. Le personnage de la Mustang nous touche car il exprime cette urgence d'être singulière, en plus de symboliser une grande illusion. Il exprime notre Moi morcelé et incarne notre puissante énergie pulsionnelle qui tente à tout prix de se reconstruire et d'être particulière.

Ce fut une grande surprise de constater que le texte nous plaisait et que nous y retrouvions une parole qui était la nôtre. Le texte a traduit un cri intérieur. Sa rythmique a exprimé parfaitement notre urgence de vivre. Les mots de notre texte nous ont transcendée. Ils évoquent la libération d'une douleur, la reprise d'une identité. Il clame le désir de prendre possession de notre vie. Lorsque nous écrivions le texte, nous étions inspirée par une urgence de dire ces mots. Ils venaient sans effort et la structure du texte prenait son sens comme par enchantement. Nous étions à ce moment dans une grande liberté de création, voire une euphorie. Nous n'imaginions pas que l'écriture serait une voie de création où nous trouverions une satisfaction car nous avions peu d'intérêt pour l'écrit. Mais la nécessité d'inventer une parole, une parole particulièrement féminine, s'est avérée plus près de nous que nous le croyions.

2.3 LES RÉSISTANCES DÉSAMORCÉES DURANT LA CRÉATION DE LA SCÉNOGRAPHIE

2.3.1 Les manifestations de la résistance

Lors de la création de la scénographie, l'état de chaos nous a très peu envahie. Nous avons relevé quelques manifestations comportementales de la résistance, mais les eaux

troubles du chaos créateur n'ont pas entraîné de crises d'angoisse. Même si la conceptualisation de la scénographie fut longue, nous demeurions confiante et calme. Malgré l'expérience du non formulé, le stress ne s'est pas manifesté. Deux causes régissent cette absence de chaos.

Premièrement, notre expérience d'artiste en arts visuels nous a beaucoup servie. Même si nous navigions parfois dans l'inconnu, nos matériaux semblaient riches en sens et en possibilités. Nous avions les fils de nylon, les peaux d'animaux, les verres à vin, le tordeur. Tous ces objets sont apparus dès le début du processus, il ne restait qu'à les exploiter. Comme nous avions de l'expérience dans ce genre de médium, nous avions foi en notre réussite. De plus, nous étions charmée par la richesse et le potentiel de nos matériaux.

Deuxièmement, nous n'étions pas seule à créer cette scénographie, nous avions une partenaire. Le travail en duo a permis de réduire considérablement le niveau de stress, car lorsque la panne d'idée s'est présentée, l'autre personne nous a relancée. La personne choisie pour partager cette tâche scénographique s'est avérée être une collègue toute désignée. Nous avions sensiblement les mêmes visées, le même genre d'esthétique et la même façon de percevoir le travail scénographique. Ce fut une collaboration enrichissante qui a porté fruit. Nous reconnaissons en cette complice ce qu'Anzieu nomme l'ami du génie créateur.

L'ami(e), par ses réactions spontanées, garantit la validité [...] des représentants psychiques archaïques dont le créateur lui soumet la saisie qu'il vient d'opérer. Ceux-ci, étant reconnus et partagés, commencent d'acquiescer pour leur découvreur une réalité objective. Ce soutien apporté par l'ami-témoin donne au créateur la confiance nécessaire envers sa propre réalité psychique interne pour contrebalancer son premier mouvement de défiance (persécutif ou dépressif) envers celle-ci.³⁹

À partir du moment où notre collaboratrice est entrée en jeu, nos émergences créatrices se sont révélées. Dès que nous avions une nouvelle idée concernant la scénographie, nous entrions en contact avec elle. Cet échange nourrissait le travail en

³⁹ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 114.

incubation dans le plus grand plaisir. Nous avons exploré la matière et les concepts, ce qui donna naissance à la scénographie. Ces communications ont fortement aidé à calmer les angoisses reliées au chaos et les états de défiance tels que décrit par Anzieu. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que la plupart des manifestations de la résistance sont apparues avant l'arrivée de notre collègue. Il est clair que cet « ami » permet au créateur de reconnaître plus facilement la valeur de ses émergences ou de ses saisissements. L'ami vient contrer la fonction sadique du Surmoi. De plus, il restreint les pulsions d'auto-sabotage dont Freud relève la présence en création.

À quoi l'on reconnaît – rétrospectivement – l'intervention corrosive de la pulsion d'autodestruction, dont Freud a constaté d'expérience qu'elle se précipite sur toute création en train de se faire pour tenter de l'annihiler dans son germe.⁴⁰

Le mouvement d'inspiration est caractérisé par l'apparition d'émergences. Pour Anzieu, le mouvement d'inspiration s'apparente aux deux premières phases du processus de création qui consistent à saisir et à fixer dans le préconscient, un représentant psychique, c'est-à-dire sentir quelque chose émerger des profondeurs de l'inconscient. Mais ces émergences sont dans un premier temps des images floues et imprécises. Avant l'arrivée de notre « ami du génie créateur », nous jugions parfois sévèrement ces premiers balbutiements de création. Lorsque ces idées floues se présentaient, nous les confondions au délire sans prendre le temps de s'y attarder. Voici un extrait de notre journal de bord qui permet d'identifier le rejet des émergences. Il date du 10 février 2005 lorsque nous étions au tout début du parcours de notre création.

Je voudrais que mon spectacle soit comme une machine, une espèce de mécanisme où tout est interrelié, où même les comédiennes sont partie prenante de la machine. Mais cette idée de machine est complètement imprécise, je ne sais pas comment y donner forme. Parfois, j'ai vraiment l'impression de délirer, je crois qu'il est préférable que je me concentre sur l'histoire que je veux raconter plutôt que chercher une machine que je ne vois pas et que je ne comprends pas.⁴¹

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Extrait du journal de bord.

Cette idée de machine était loin d'être inintéressante, mais nous l'avons mise de côté pendant plus de trois mois tout simplement parce que nous n'avons pas eu confiance en cette émergence. C'est en relisant notre journal de bord au courant de l'été 2005 que nous avons repris cette idée de machine qui a donné suite à la création de la scénographie. Nous avons manqué d'écoute face à nos désirs créateurs.

À partir de ce moment, nous avons observé un autre comportement castrant associé au mouvement d'inspiration. En plus de rejeter nos émergences, un comportement de procrastination nous habitait depuis quelque temps. Toujours au courant de l'été 2006, nous avons remarqué que nous délaissions une tâche essentielle du travail créateur : celle de nourrir le travail de création.

Pourquoi je ne fais rien d'autre que du ménage, de la popotte et de la rénovation de la maison. Pourquoi je ne prends pas le temps de nourrir mon travail de création. Pourquoi je ne vais pas au musée pour m'inspirer, ou encore à la bibliothèque regarder des images sur l'art. Pourquoi je ne fais rien... Mais je sais pourquoi, parce que je suis en plein chaos, parce que je résiste !!!⁴²

La cueillette de ressources sensibles inspirantes alimente le travail de l'artiste. Lorsque nous avons négligé cet aspect, nous avons rapidement remédié à la situation par un changement de comportement. Notre prise de conscience sur ce comportement de procrastination nous a permis de passer à l'action. Le retour au travail de création et la rencontre de notre collègue sont des facteurs qui probablement désamorçé la résistance.

2.3.2 La genèse et la résonance de l'œuvre scénographique

La scénographie a été conçue autour d'un système de fils amovibles et répondait au désir de créer un espace en mouvement. Au départ, nous pensions créer une machine qui permettrait l'évolution des personnages. Nous avons lancé l'idée à l'équipe de production,

⁴² *Ibid.*

puis nous avons fait plusieurs *brainstormings*.⁴³ Ce n'est qu'à la toute dernière minute que l'idée des fils sur roulette est apparue. Pendant la période des Fêtes, nous avons pu expérimenter les possibilités scéniques de cette installation. Une euphorie de création a été tangible car la matière était là. Plus on jouait avec les fils, plus les idées de mise en scène jaillissaient. Notre potentiel créatif était à son maximum: un moment d'émergences, d'idées et de sensations fertiles. Nous avons devant nous une toile en mouvement et, comme un peintre expressionniste, nous tracions des lignes, nous choissions des couleurs au gré de nos états d'âmes. Cette liberté de création fut extraordinaire. Durant ce moment de folie, nous avons même oublié la fable. Nous n'écoutions plus le texte, nous ne regardions que les images de notre spectacle comme on écoute un film sans son. Notre scénographie nous comblait amplement. Elle répondait entièrement à nos attentes. Nous avons parcouru toutes les phases de la dynamique de création décrites par Gosselin, y compris celle de la distanciation. C'est particulièrement cette capacité à considérer la scénographie comme une œuvre terminée et accomplie qui nous permet de croire que la résistance a pu être désamorcée.

Comparativement au texte, il est plus difficile de mettre en relation la scénographie et notre histoire personnelle. Le caractère abstrait et expressionniste de la scénographie complexifie l'analyse de la trace génétique de l'œuvre. Par contre, à partir des sensations et des impressions qui ont transcendé l'œuvre, nous sommes arrivée à mettre en lien notre monde intérieur et quelques éléments de la scénographie. Comme nous l'avons signalé, la scénographie se présente comme une toile. Elle se compose principalement de fils blancs dans un espace noir. Puisque chacun des fils peut être déplacé, ils deviennent pour le metteur en scène, les lignes d'un dessin. De plus, les éclairages établissent la peinture de ce tableau. Il est tantôt chaud, tantôt froid et, selon sa disposition, il se révèle tantôt chargé, tantôt épuré. La scénographie s'est imposée avec une force vibrante comme peut le faire une toile expressionniste. Cette force d'expression a transcendé notre sensibilité et notre amour pour l'art expressionniste : cet art qui exprime avec liberté et force la douleur de la

⁴³ Recherche d'idées originales dans un groupe, par la libre expression sur un sujet donné de tout ce qui vient à l'esprit de chacun, explique par *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Bordas, 1998, p. 152.

vie humaine. Nous reconnaissons en notre scénographie, la théâtralité de notre souffrance. Le caractère mouvant de la scénographie est inévitablement la transposition visuelle d'un désir de liberté. Mais de quelle liberté parlons-nous ? La mobilité de la scénographie a multiplié les possibilités, elle a traduit plusieurs dimensions de notre personnalité. L'effet de hauteur a incarné notre désir de libération et de puissance. L'effet de transparence a animé le dévoilement de notre identité. L'entremêlement des fils a projeté l'expression de notre colère et de notre désordre intérieur. La multitude a incarné notre désir d'affirmation. Le mouvement et la mobilité ont représenté la liberté d'être différente. La scénographie est un lieu physique d'expression qui a la capacité d'évoluer et de changer. Elle transpose symboliquement notre désir d'accéder à un espace mental mouvant.

La scénographie a transposé également des images très précises de notre expérience affective. Dans son ouvrage *La souffrance muette de l'enfant*, Alice Miller⁴⁴ tente un rapprochement entre la déconstruction des tableaux de Picasso et un tremblement de terre de haute intensité qu'aurait vu et vécu le peintre à l'âge de trois ans. Il y a inévitablement des liens entre ce que l'artiste voit, enregistre comme sensation et son travail de création. Mais démontrer ces liens, c'est tenter de rendre visible, l'invisible. Il est difficile de reconstituer la chaîne associative sur laquelle se déplacent les représentants psychiques qui donnent naissance à l'image visuelle. Par contre, nous pouvons tenter quelques rapprochements, établir un lien entre les arbres de la forêt et la hauteur des fils de la scénographie, ou encore, entre la pureté des lignes dans les dessins animés de Disney et l'épuration des fils dans le tableau scénographique du bal. Les deux rapprochements que nous venons d'effectuer sont empreints d'une logique mais un élément reste inconnu. Quel est l'affect qui soutient ces images, de quelle charge émotive sont-elles investies ? Pour l'instant, cette question demeure sans réponse. Par contre, si nous nous attardons au tableau de la chute, nous croyons nous souvenir d'un événement qui a peut-être inspiré la réalisation de cette image visuelle.

⁴⁴ Alice Miller, *La souffrance muette de l'enfant : l'expression du refoulement de l'art et la politique*, Paris, Aubier, 1990, 180 p.

Le tableau de la chute ressemble beaucoup plus à des aurores boréales qu'à une rivière. Nous avons eu, une seule fois, l'occasion de voir des aurores et cet instant fut saisissant. C'était un soir de canicule au Lac Saint-Jean. Une magie planait dans l'air parce que nous étions amoureuse. Si nous sommes émue par la scénographie du tableau de la chute, peut-être s'agit-il d'une image qui nous rappelle ce moment de grâce : un moment où nous étions jeune et en amour, enveloppée par un magnifique spectacle de la nature. Ce qui résonne en nous dans le tableau de la chute est probablement cette intensité émotive vécue un soir d'été au Saguenay-Lac Saint-Jean.

Les liens entre l'image visuelle que l'artiste crée, ce qu'il voit et ce qu'il vit comme événement traumatisant ou euphorisant sont souvent imperceptibles mais il n'en demeure pas moins qu'ils surgissent à notre insu pour alimenter notre travail de création.

2.4 LES RÉSISTANCES NON DÉSAMORCÉES DURANT LA CRÉATION DE L'ÉCRITURE SCÉNIQUE

L'écriture scénique constitue l'aspect le plus important de notre création. Elle forme une unité en englobant la scénographie et le texte. Le texte et la scénographie sont plus autonomes en tant qu'œuvre, tandis que l'écriture scénique ne peut être dissociée de ces derniers. L'écriture scénique constitue la finalité du projet de création. Elle a soulevé des attentes considérables et par le fait même, elle a engendré une pression plus intense lors du travail créateur. Il est donc évident de constater que c'est précisément lors de la création de l'écriture scénique que la résistance s'est manifestée le plus fortement.

Au cours des quatre semaines avant les représentations, certaines résistances se sont désamorçées, ce qui a laissé place à la création d'images théâtrales investie d'une résonance de notre monde intérieur. Nous constatons aujourd'hui, que dans l'ensemble de notre écriture scénique, l'institution d'un code organisateur et unificateur ainsi que la projection de notre monde intérieur ne s'y retrouvent pas. De plus, nous observons, à partir de certains

passages relevés dans notre journal de bord qu'une période de castration a persisté de septembre 2005 à la mi-décembre 2005. Retraçons le parcours de cette castration ainsi que son désamorçage en observant les manifestations de la résistance et l'état de chaos qui nous habitaient.

2.4.1 La période de castration

La période de castration fut longue et pénible. Hantée par l'état de chaos, nous perdions totalement confiance en nous. La peur de l'échec nous obsédait et créait une tension qui inhibait tout germe de création. Nous avions peur de décevoir l'équipe de travail ce qui freinait l'apparition des idées pendant les répétitions. Des sentiments de honte nous envahissaient lors des périodes de pannes créatrices. Nous étions dans une période insidieuse et ce n'est qu'après coup que nous avons réellement pris conscience de la noirceur qui nous habitait durant cette période. Comme le soulève Deschamps, l'expérience du chaos, [...] est de nature évanescence – comme le rêve – parce que complexe et difficile à reconnaître sur le vif.⁴⁵ Malgré la déroute plus ou moins consciente, le travail devait avancer, car les représentations étaient déjà programmées pour le début janvier 2006. Nous nous accrochions au texte en espérant qu'un nouveau saisissement vienne unifier et organiser l'écriture scénique. Le temps passait mais sans saisie créatrice, ce qui amplifiait notre sentiment de vulnérabilité particulièrement devant les interprètes. Nous étions en attente d'un mouvement d'inspiration, mais la résistance annihilait tout émergence.

Notre résistance a atteint son paroxysme lors du mouvement d'élaboration par une procrastination sans égale.

Je suis paresseuse, je suis lâche, je ne prépare pas mes partitions, pourtant il y a bien dix mille improvisations dirigées à faire avec tout ce que j'ai en tête, de plus je pourrais les faire travailler avec des objets... Pourquoi je n'accroche pas les fils, en plus j'oublie les trois quarts du temps, les objets avec lesquels je pourrais travailler quand ce n'est pas la musique que j'oublie... Je n'ai pas encore trouvé cette fichue

⁴⁵ Chantal Deschamps, *op. cit.*, p. 35.

*mise en scène. Plus le temps avance, plus je sens une pression. Nous sommes à moins de deux mois du spectacle. Je commence à avoir peur de me planter sérieusement. Ça me fait perdre tous mes moyens.*⁴⁶

Plus la résistance persistait, plus les comportements apparaissaient. Nous étions atteinte d'une forme d'amnésie. Nous oublions d'exécuter toutes les tâches qui auraient pu nourrir le travail de création comme apporter la musique lors des répétitions, travailler avec les objets, préparer les répétitions. Même la méthode *Repères*, qui aurait pu être exutoire pour notre travail créateur, nous l'avons exclue de notre démarche. Nos répétitions se sont résumées à de simples interprétations du texte. Pourtant notre objectif de création visait à occuper un espace, à le fragmenter, à le faire bouger. Notre recherche exigeait une expérimentation de la machine scénographique. Nous en avons seulement effleuré les possibilités et la mise en scène n'a pas pu être développée.

Nous avons peu discuté jusqu'à maintenant des liens existants entre la résistance et le mouvement de distanciation. Le mouvement de distanciation dicte la finalité de l'œuvre, mais il peut également commander la soustraction, ce qui empêche la progression d'un projet. Cette distance, que l'artiste s'accorde, permet d'effectuer un ménage de l'œuvre en train de se faire lorsqu'il y a une surcharge de concepts, de thématiques, de matériaux, etc. Lors de la création de notre mise en scène, la résistance s'est manifestée jusque dans le mouvement de distanciation, nous empêchant de prendre un recul, une distance sur ce que nous étions en train de construire.

Nous considérons que notre création comporte deux directions : une fable très intime qui s'écoute de près et un dispositif scénique qui demande un point de vue plus éloigné. Notre désir était de créer une machine en mouvement. Hors, l'intimité de la fable semble s'opposer au caractère grandiose de la scénographie. De plus, la vivacité du cri en tant que parole se suffit à elle-même et ne réclame pas un dispositif scénique aussi imposant. Le texte s'impose déjà de lui-même. Afin d'explorer cette machine scénographique, un détachement du texte aurait été profitable. Nous pensons que notre attachement au texte

⁴⁶ Extrait du journal de bord.

nous a empêchée d'instituer un code organisateur. Pour laisser naître ce code, il aurait fallu accepter l'inconnu, nous jeter dans le vide au moment où nous étions au summum du doute et de la déroute. Avec le texte, nous nous rattachions à un élément tangible que nous jugions de qualité. Abandonner le texte nous aurait plongée dans une grande insécurité mais nous aurait permis d'outrepasser plus rapidement la résistance. Une distanciation du texte aurait permis de répondre à notre premier désir : explorer les possibilités théâtrales d'un dispositif scénique mobile. Lors des répétitions, nous restions attachée au texte plutôt que de relier l'espace aux objets scénographiques.

En conclusion, la résistance s'est manifestée profondément lors de l'écriture scénique. Durant le mouvement d'inspiration, nous avons vécu un manque d'émergences. Durant le mouvement d'élaboration, la procrastination et l'amnésie ont empêché l'exploration et le développement du travail créateur. Et finalement, durant le mouvement de distanciation, une incapacité de nous détacher du texte a freiné cette possibilité d'amener le projet vers des voies plus nourricières.

2.4.2 La fin de la castration, début de l'organisation d'un code symbolique

La période de castration s'est terminée quatre semaines avant la première représentation. Elle coïncide avec l'entrée en salle et l'installation de la scénographie. À partir du moment où nous avons vu les fils sur les roulettes amovibles, des idées, des images théâtrales sont apparues. Comme nous l'avons déjà mentionné, une grande liberté de création a accompagné la fin de notre projet. Le contact avec l'objet scénographique et le rapport physique avec l'espace a engendré cette distanciation. Nous avons commencé à créer les entre-scènes et le projet a pris une nouvelle direction. La machine scénographique prenait enfin vie. Le manque de temps nous a empêchée d'exploiter cette nouvelle voie. Nous ne pouvions rejeter en bloc le travail des trois derniers mois et tout recommencer. Même si la période de castration n'avait guère donné de résultats satisfaisants, nous avons malgré tout créé une mise en scène du texte qui faisait sens. Rejeter le travail des derniers

mois aurait plongé l'équipe dans une grande insécurité et même une certaine colère. De plus, notre renouveau créatif n'avait pas encore touché sa maturité et le code organisateur de ces nouveaux saisissements était encore imprécis. Nous étions en présence d'images qui résonnaient fortement en nous mais la ligne directrice de ces nouvelles idées nous échappait. Nous avons fait ce qui était humainement possible pour que les représentations puissent avoir lieu.

CHAPITRE III

LES DESSOUS DE LA RESISTANCE

Nous avons jusqu'à maintenant observé les manifestations de la résistance. Nous en avons conclu que certaines d'entre elles se sont désamorçées et ont apporté une grande satisfaction. Malheureusement, d'autres n'ont pu être désamorçées à temps pour ériger un code organisateur. Le présent chapitre tente de mettre en lumière les patterns psychologiques qui érigent la résistance. Nous analyserons les fonctions du Surmoi et nous tisserons les liens entre notre création et notre processus d'actualisation.

3.1 LA FONCTION SADIQUE DU SURMOI

La première hypothèse relative à notre résistance concerne la fonction sadique du Surmoi qui, selon Anzieu, met en péril le processus créateur. Le Surmoi opère une fonction régulatrice gérant l'ordre et les codes, mais il est aussi composé de personnages intériorisés. Ces personnages que M'Uzan⁴⁷ nomme « public intérieur » correspondent à des gens que l'on aurait aimé séduire (parent, professeur, ami). Afin de soulever les enjeux psychologiques de notre résistance, nous avons tenté de prendre conscience de ce public intérieur et d'identifier ses représentants. Notre introspection a suscité quelques questions. Il a ouvert la voie à une prise de conscience concernant un cercle vicieux castrant notre processus de création.

Comme bien d'autres individus, nous sommes habitée par ces personnages idéalisés qui représentent les gens de qui nous cherchons ou avons cherché l'assentiment. La plupart

⁴⁷ Michel M'Uzan, *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, coll. «Tel », 1993, 202 p.

du temps, ces personnes sont peu aimantes, alors pourquoi avons-nous besoin de leur reconnaissance ? Pourquoi voulons-nous les séduire ? Habituellement issus du milieu familial, les gens qui forment les personnages intériorisés du Surmoi participent au développement de la personnalité d'un individu lorsqu'il est enfant. Des comportements peu aimants comme la dépréciation, l'indifférence, le mépris, plutôt que d'aider l'enfant à développer son autonomie, contribuent à diminuer la confiance et l'estime de soi. L'enfant développera une image négative de lui-même.

L'enfant, une fois adulte, espère reconstruire cette image altérée. Il cherchera la reconnaissance de son milieu parental ou de personnes substitués⁴⁸ en essayant de se faire valoir par la réussite d'un projet, d'une carrière, d'un mariage, etc. C'est en quelques mots ce qui motive la quête de reconnaissance : reconstruire l'image que l'on a de soi par la réussite d'un idéal afin de maîtriser la fonction sadique du Surmoi.

Lors de notre travail créateur, la tension qu'a engendrée la quête de reconnaissance s'est opérée de la façon suivante. Il s'agit d'un pattern psychologique que nous reconnaissons depuis longtemps mais qui, malgré sa prise de conscience, revient de temps à autre et trouble notre épanouissement et notre créativité. Le dysfonctionnement de notre milieu familial a contribué à sous-développer notre estime. Lorsque nous nous retrouvons en processus de création, une urgence s'installe. Pour pallier la piètre image que nous avons de nous, nous désirons réussir une œuvre et être reconnue en tant qu'artiste. Mais pour aller chercher cette reconnaissance, il faut créer et pour créer, il faut posséder une image positive de nous-même... Ce cercle vicieux est souvent le paradoxe de l'artiste.

Un des paradoxes du travail créateur réside dans l'espoir de se faire aimer un jour sinon de son surmoi, du moins d'un des personnages intériorisés qui compose celui-ci. C'est un paradoxe, car sans un amour suffisant du Surmoi on ne saurait devenir créateur (un Surmoi qui n'a que haine et cruauté pour le Moi en stérilise les ressources créatrices), et sans l'accomplissement d'une œuvre dont la valeur soit reconnue, on ne saurait forcer l'amour du Surmoi.⁴⁹

⁴⁸ Personne de notre entourage occupant des rôles d'autorité qui ont substitué le parent ou le tuteur exemple : patron, enseignant, maître à penser, personnage reconnu pour leur notoriété...

⁴⁹ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 115-116.

La quête de reconnaissance nous a plongée dans une grande illusion, le personnage de la Mustang en est la symbolisation. Plutôt que de désamorcer la fonction sadique du Surmoi en reconnaissant les personnages intériorisés du Surmoi, nous avons rêvé de réaliser l'impossible : créer une œuvre qui relève du génie en espérant conquérir notre Surmoi. Secrètement, nous nous sommes imposée un standard très élevé. C'est précisément cette attente qui a castré notre processus créateur. Nos désirs inconscients de reconnaissance faisaient en sorte que nos émergences n'étaient jamais à la hauteur de ce que nous voulions réaliser. Le désir inopportun d'atteindre le génie tue toute tentative de création. Cet espoir amoindrit, dilue chaque piste créatrice.

La quête de reconnaissance ne constitue pas l'unique facteur de tension et d'urgence de réussir une œuvre valable. Pour saisir l'amplitude de cette urgence, il faut comprendre que la présentation d'une œuvre à un public demande de livrer une partie de soi. L'œuvre est une projection de l'imaginaire. C'est précisément dans cet imaginaire que nous nous sommes réfugiée pour contrer le dysfonctionnement de notre milieu familial. Alors, partager ce lieu intime en le soumettant au jugement d'autrui comporte le risque d'anéantir notre dernière ressource : notre monde intérieur. Si l'œuvre est mal reçue du public, le sujet constate qu'il n'a plus rien : pas de reconnaissance, pas d'amour du Surmoi, ni de valeur ajoutée à son estime de soi. Lorsque cette estime de soi est faible, la présentation du travail à un public apparaît comme un risque d'une mort psychique.

Notre quête de reconnaissance et la peur du rejet de notre intimité a contribué à mettre en place une grande tension lors de notre processus de création. Cette tension a maintenu la résistance. L'obsession de réussite a amplifié le blocage du processus de création et particulièrement celui de l'écriture scénique : l'aspect final de l'œuvre.

3.2 DES REPRÉSENTANTS PSYCHIQUES REFOULÉS

La fonction sadique du Surmoi a sans aucun doute contribué à maintenir la résistance lors de l'écriture scénique. Mais cette fonction n'est pas l'unique cause de notre résistance. Plusieurs données nous portent à croire que nous avons empêché le développement d'un code organisateur afin d'éviter l'affrontement d'une problématique psychologique. Le personnage de la tisseuse se révèle être un bon exemple.

3.2.1 Le personnage de la tisseuse : élément d'un code organisateur dénié

Nous croyons que l'idée du personnage de la tisseuse fut le premier saisissement d'un code organisateur que nous avons omis de développer. Si nous analysons ce personnage, il sert de fil conducteur à deux niveaux. Dans un premier temps, la tisseuse crée un lien entre les autres personnages : les princesses. Elle configure le monde dans lequel Cendrillon se retrouve lorsqu'elle tombe du train, elle permet de comprendre l'univers de la Mustang et de la Louba. En plus de jouer un rôle de ligne directrice dans la narration de la fable, la tisseuse a inspiré la conceptualisation de la scénographie. Les fils qui constituent l'espace scénographique sont en fait le prolongement de son métier : objet indissociable de la tisseuse. Mises à part les manipulatrices de fils, elle est le seul personnage qui s'imbrique dans la scénographie et qui répond à notre désir de créer une machine en mouvement. Placé au centre de l'espace sur un piédestal, redonnant une identité aux mères, le personnage de la tisseuse nous apparaît, aujourd'hui, être le fil conducteur de notre création en amenant un nouveau thème : celui de la maternité. De plus, l'image des bébés morts et celle des bébés vivants que nous avons créés après notre castration confirment que le personnage de la tisseuse était la piste à suivre pour développer un code organisateur qui tentait timidement de faire surface. L'image des bébés constitue notre deuxième saisie créatrice que nous avons attendue plus de trois mois. Elle nous a permis de constater où se trouvait le thème central de notre spectacle mais il était trop tard pour reprendre le travail, nous étions à

quelques jours du spectacle. Pourquoi cette saisie créatrice a-t-elle tardé à apparaître ? Cela nous renvoie à une problématique psychologique.

3.2.2 La problématique psychologique

Le thème de l'identité de la femme lors de la maternité s'avère une nouvelle préoccupation. Nos trente-six ans sonnent l'alarme de notre horloge biologique. Nous réalisons que la maternité nous effraie et nous plonge dans une ambivalence car elle remet en question notre identité de femme mais surtout elle soulève une problématique psychologique liée au rapport mère-fille. Ce rapport est parfois castrant pour l'enfant. Se libérer de cette emprise demande de faire un travail sur soi, une forme de thérapie avec ou sans thérapeute. Il s'agit d'une étape à franchir pour s'actualiser en identifiant et en rejetant l'autorité maternelle. Lors de notre création, nous avons symbolisé ce cheminement par la relation entre Cendrillon et sa manipulatrice. Devenir mère à son tour constitue une seconde étape d'actualisation. Enfanter, c'est prendre le risque de répéter ce que l'on a reçu, c'est devenir possiblement cette mère castratrice. Ce changement de rôle de l'enfant victime de la mère bourreau, est au cœur de notre problématique psychologique. Notre processus d'actualisation en lien avec cette problématique sur la maternité est en train de se faire mais, n'est pas encore résolu. Cela implique que des émotions doivent être déterrées afin de développer notre croissance personnelle. Mais, pour éviter d'être envahie par ces affects, la prise de conscience doit demeurer progressive. Puisque notre travail créateur semblait imposer un code organisateur qui est en lien avec notre problématique personnelle, peut-être avons-nous freiné notre processus de création pour ne pas ressentir d'états troublants et confrontants. En d'autres mots, nous avons résisté afin de repousser les représentants psychiques trop révélateurs d'un problème que nous n'étions pas prêtes à confronter. De façon générale, les artistes créent sans se rendre compte de la signification personnelle de leurs représentants psychiques. Ces derniers ne sont pas automatiquement révélateurs d'une problématique psychologique. Ils sont le croisement de plusieurs informations, d'affects et de pulsions inconscientes. La plupart du temps, les représentants

psychiques semblent surgir du chaos et ne donnent pas l'impression qu'il y a derrière eux le contenu latent d'un conflit psychique. Par contre, selon Michel Laporte⁵⁰ psychanalyste de l'art, les représentants psychiques, lorsqu'ils se rattachent à d'autres informations déjà présentes dans le préconscient, peuvent révéler le contenu d'une problématique psychologique. Donc le saisissement créateur provoque soit le début d'une œuvre ou le début d'un processus d'actualisation ou de thérapie. Nous croyons que notre résistance a inhibé les représentants psychiques et a empêché l'institution du code organisateur. Cette résistance aurait permis de tenir à l'écart un éveil concernant notre problématique personnelle.

Lorsque nous revoyons le parcours de notre travail de création à partir du journal de bord, notre hypothèse se confirme de plus en plus. Contrairement aux autres personnages, notre attachement au personnage de la tisseuse était plutôt faible. Nous avons retenu cette idée parce qu'elle apportait une logique à l'histoire, parce qu'elle tissait un fil conducteur dans la fable. Nous ne reconnaissons pas la richesse de ce matériau. Nous étions rébarbative à l'idée de travailler sur cette identité de la femme-mère. Lorsque nous avons commencé les répétitions avec la comédienne qui jouait la tisseuse, nous avons accepté sa première suggestion sans jamais la remettre en question, ne serait-ce que pour valider la proposition. En aucun cas, nous avons désiré explorer ce personnage, ni même le questionner : exercice que nous nous imposons fréquemment lors du travail de création. Nous avons renié cette piste de création.

Il semble évident qu'une incapacité d'assimiler de façon consciente les sous-adjacents symboliques du personnage a contribué à maintenir la résistance lors de l'écriture scénique. Cette abnégation du personnage de la tisseuse, confirme d'autant plus notre hypothèse. Notre résistance a joué un rôle défensif contre des représentants psychiques afin d'éviter le début d'une crise de croissance personnelle trop abrupte : une problématique psychologique douloureuse. En terme psychanalytique, nous pourrions définir le phénomène comme étant une poussée du Ça qui entre tranquillement dans le champ préconscient-conscient. Selon

⁵⁰ Michel Laporte est aussi professeur à l'École supérieure de théâtre.

Anna Freud, le Ça qui tente de faire irruption est parfois étouffé par un processus de défense érigé par le Moi. Ici, le Moi se protège d'une prise de conscience trop rapide qui déboussolerait le sujet. La résistance a probablement agi comme une protection contre cette prise de conscience brutale.

3.2.3 Le travail du deuil et la problématique psychologique

Le travail du deuil et de la création comme celui du rêve, sont des transformateurs similaires de l'appareil psychique.

Le travail du rêve transforme un contenu latent en contenu manifeste, que l'élaboration secondaire modifie à son tour. Le travail psychique de création dispose de tous les procédés du rêve : représentation d'un conflit sur une « autre scène », dramatisation (c'est-à-dire mise en images d'un désir refoulé), déplacement, condensation de chose et de mots, figuration symbolique renversement en son contraire. Comme le travail du deuil, il se débat avec le manque, la perte, l'exil, la douleur ; il réalise l'identification à l'objet aimé et disparu qu'il fait revivre, par exemple, sous forme de personnage [...].⁵¹

Le rêve provoque une mini-crise et parfois une crise plus aiguë en apportant brutalement à la conscience l'éveil d'un conflit. Le deuil est le résultat d'une crise intérieure plus longue et de plus forte intensité. Le travail créateur, provoque lui aussi des crises de différentes durées. Anzieu constate que les liens entre le deuil, la crise et le travail de création sont étroitement liés. Dans un exemple éloquent, il met en parallèle les décollages créatifs de Freud et le travail de deuil qu'ont provoqué certains événements de la vie du chercheur : mort du père de Freud, maladie, séparation avec le pays natal, etc.

Ces théories soulèvent un questionnement : quels sont les liens avec notre problématique psychologique et le travail du deuil ? Est-ce contre un deuil que nos mécanismes défensifs se sont érigés bloquant ainsi le travail créateur ? Si l'on se réfère à

⁵¹ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 19-20.

Anzieu, la résistance peut être le résultat d'une incapacité à vivre un deuil puisque les liens entre le travail créateur sont intimement tissés au travail du deuil. Donc quel est ce deuil ?

A posteriori, nous pensons que ce deuil est lié à la figure maternelle. Le thème de notre spectacle sur le rapport mère/fille constitue le premier indice de cette affirmation. Mais, d'autres informations légitiment cette piste de réflexion. Lors de la création de l'écriture scénique, nous avons remarqué que nous manquions de leadership. Être metteuse en scène demande de nourrir les comédiens, de les soutenir, de prendre soin d'eux, d'être témoin de leur sensibilité et de leur vulnérabilité. Une approche maternelle et aimante peut contribuer favorablement au développement de l'acteur et, par le fait même, à la qualité de la production théâtrale. Jouer le rôle du metteur en scène est comparable à jouer un rôle parental. Il ne s'agit pas de mater les comédiens comme des enfants mais plutôt de contribuer à leur développement professionnel et de nourrir leur créativité. C'est précisément cette fonction qui a fait défaut. Nous étions incapable de les alimenter. En omettant inconsciemment de prendre en charge l'équipe d'interprètes, de les guider, de les accompagner dans leur démarche, nous refusions de jouer ce rôle parental. Notre absence de leadership constitue un geste symbolique représentant cette incapacité de transcender la figure maternelle donc de tuer symboliquement la mère.

En plus de provoquer un manque de leadership, le deuil non terminé de la figure maternelle coïncide avec une problématique psychologique liée à la maternité. Il est difficile de devenir mère sans au préalable avoir tué symboliquement ou imaginativement la figure maternelle qui occupe une fonction sadique au sein du Surmoi. Lorsque ce deuil n'est pas fait, la future maman a l'impression de devenir cette personne mal aimante et mal aimée. Pour le sujet, il est préférable de demeurer la victime plutôt que de devenir l'abuseur, à moins qu'il outre passe ce que l'on a reçu comme éducation. Mais le dépassement d'une figure parentale demande de vivre un deuil avec les émotions douloureuses que cela implique.

L'hypothèse d'un deuil non résolu de la figure maternelle comme obstacle au travail créateur nous apparaît comme étant plausible. Elle concorde avec tous les éléments que nous avons relevés jusqu'à maintenant. Cette figure comme composante du Surmoi a opéré une résistance sur la composition finale de l'œuvre. De plus, des mécanismes défensifs se sont érigés afin de nous protéger contre des émotions douloureuses qu'aurait provoquées l'acceptation de ce deuil. Cette incapacité de tuer symboliquement la figure maternelle a enclenché des comportements d'auto-sabotage : comportements que nous avons relevés au chapitre deux. Sans compter que :

[...] l'œuvre se construit sur la destruction d'une figure constituant le Surmoi, figure non seulement inhibitrice et malédictrice, mais aussi et surtout d'une insurpassable fécondité. La même destruction tend à faire retour sur l'auteur et l'œuvre en train de se faire, et il arrive que celui-ci ne puisse pas se contenter de la déjouer avec intelligence et persévérance : il lui faut alors la localiser, lui sacrifier une part du feu sous forme d'échec ou de maladie.⁵²

⁵² Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 31.

CONCLUSION

Notre étude sur la résistance a permis la reconnaissance de ses manifestations. En identifiant les comportements de procrastination, de diversion et d'obstination, nous avons analysé certains de ses mouvements. À travers les états de chaos et les moments de libération créatrice, nous avons relevé les instants de désamorçage de la résistance. Cette première partie de l'étude tente de reconnaître les comportements qu'elle génère. En retraçant les moments de résistance lors de la création de l'oeuvre : le texte, la scénographie et l'écriture scénique, nous avons dressé le portrait de sa présence et de son impact sur le spectacle. La résistance s'est manifestée tout au long de la création mais elle a été ressentie plus intensément lors de l'écriture scénique.

Dans un deuxième temps, notre étude a voulu comprendre les causes de ces résistances apparues lors de l'écriture scénique. Une première observation a permis de déduire que le texte et la scénographie qui, ne constituant pas la finalité de l'oeuvre, n'ont pas été soumis au même stress de création. Dépourvus des angoisses qu'engendre la représentation, ces deux aspects ont pu trouver une zone d'exploration et furent générés par de forts moments d'inspiration.

Le lien entre la résistance et les angoisses de la représentation a conduit notre première hypothèse. En nous appuyant sur les théories d'Anzieu, nous avons conclu que les dessous de notre résistance furent soumis aux fonctions sadiques du Surmoi. Le Surmoi, fortement investi de personnages dévalorisants du milieu familial, a freiné notre créativité. Puis, nous avons émis une deuxième hypothèse. En questionnant cette période de stagnation présente lors de l'écriture scénique, nous avons interrogé les causes du manque d'inspiration. Pourquoi les saisissements tardaient-ils à se manifester ? Des mécanismes de défense se sont érigés pour dénier un conflit psychique. Nous avons conclu que la résistance fut liée à une difficulté à tuer symboliquement la figure maternelle. Cette figure

castratrice, comme composante du Surmoi, a joué un rôle inhibant au cours de notre création.

La reconnaissance des manifestations qu'engendre la résistante a enrichi notre compréhension du phénomène. Nos analyses ont permis d'accroître la connaissance que nous avons de nous et de notre processus de création. Notre étude démontre, dans un premier temps, qu'il est possible d'identifier les manifestations de la résistance et d'en analyser les patterns psychologiques et psychanalytiques. Plusieurs questions restent toutefois sans réponse. Quels sont les réels facteurs qui désamorcent la résistance ? Est-il possible de provoquer l'effondrement de sa structure défensive, de la déjouer volontairement ? Instinctivement, nous croyons que cette prise de conscience, que nous venons d'effectuer sur nos résistances, apportera plus de moments de liberté de création lors de notre prochain travail créateur. Nous osons croire que la prise de conscience permet de contourner plus rapidement la résistance et nous espérons que d'autres artistes/chercheurs approfondiront le sujet.

ANNEXE

CENDRILLON, LA FEMME OURSE⁵³

⁵³ Texte qui a servi comme matériau de base pour la création du spectacle. Un document visuel de la représentation du spectacle est disponible au CERT.

PROLOGUE

Entre sur scène une marionnette à l'effigie de Cendrillon qui coud une robe de mariée.

Voix off sur une bande sonore : dispute entre Cendrillon et sa mère

CENDRILLON

Je vais me marier, maman.

MÈRE DE CENDRILLON

C'est un grand jour.

CENDRILLON

Qu'est ce que tu veux ? Qu'est ce que tu viens faire ici ?

MÈRE DE CENDRILLON

J'ai une robe pour toi.

CENDRILLON

Je n'en veux pas.

MÈRE DE CENDRILLON

J'ai la plus belle des robes pour toi, elle est faite d'une étoffe magnifique qui enchante les âmes, elle porte la première, la plus ancienne bénédiction : celle de la beauté des femmes.

CENDRILLON

Je n'en veux pas, pas de robe de toi. Pas de tissu, ni de dentelle aussi belle soit-elle, pas de charme, ni de magie. Je ne veux pas de ta beauté ensorcelée par des philtres maudits. Je ne veux pas de cette transmission-là.

Sur cette étoffe de brocatelle, cette soie de pacotille, se cache un coton gommé d'un gaz malodorant : la puanteur des fonds de tonneaux.

MÈRE DE CENDRILLON

Pas une seule goutte d'alcool n'imprègne cette robe, quand je me suis mariée, je ne buvais pas.

CENDRILLON

Tout objet t'appartenant, je n'en veux pas, pas de robe, pas de brocart infesté.

J'ai bien assez du reste qui me vient de toi, le legs de la chair, les cellules de l'hérédité.

Elles m'empoisonnent le corps. À toutes les secondes, ces cellules parcourent mes veines en oscillant, elles vibrent si intensément que toutes mes forces se déploient pour les calmer.

Tous les jours, je m'efforce de m'empêcher de trembler. Tous les jours, j'en appelle aux dieux de me venir en aide afin de m'empêcher de trembler. J'ai la peur dans le sang maman, une peur qui me vient de toi. Mais heureusement, mon prince sait soigner mon corps et l'apaiser.

MÈRE DE CENDRILLON

De quoi parles-tu, l'effroi que tu portes ne m'appartient pas, je ne ressens pas cette frayeur.

CENDRILLON

Parce que tu bois, en ingurgitant ton sirop d'indécence, tu engourdis le mal, un philtre qui te rend insouciant, l'alcool est un antidote à l'ennui certes, mais il anéantit tout le reste, l'amour d'une femme pour son mari, l'amour d'une mère pour ses enfants.

Je me marierai, j'aurai une vie heureuse et des enfants que j'aimerai de tout mon cœur.

MÈRE DE CENDRILLON

De tout mon cœur ! Pour parler ainsi à ta mère, as-tu vraiment un cœur ? Tu crois que je ne t'aime pas ? Crois-tu vraiment que je ne t'aime pas ? Quand tu es née, tu as été le soleil de ma vie, tu étais tout ce qui comptait pour moi, j'étais toujours là à tes côtés.

CENDRILLON

Tu n'as jamais été là pour moi, tu buvais maman.

MÈRE DE CENDRILLON

Même si je buvais, j'étais là. C'est toi qui préfères ton père, tu ne venais jamais vers moi.

CENDRILLON

Parce que tu puais.

MÈRE DE CENDRILLON

Je m'inquiète pour toi.

CENDRILLON

Ne t'inquiète pas pour moi, je vais me marier et je serai heureuse.

MÈRE DE CENDRILLON

Et si tes plans ne se réalisent pas comme tu le souhaites.

CENDRILLON

Va t'en maman, va-t'en.

Fin de la bande sonore de la dispute entre Cendrillon et sa mère

LA MARIONETTE DE CENDRILLON

Je ferai mon propre cocon de noce, ma toge de femme, le costar de mon sexe. Je concocterai la vareuse protectrice de ma sensibilité. Avec ardeur, je fabriquerai un cache-misère ingénieux qui embellira ma laideur. J'inventerai la robe gardienne de la féminité. J'enfilerai les plus belles fibres de tendresse. Je confectionnerai la crinoline de la beauté. Je tisserai l'étoffe de l'âme pure aux couleurs métalliques. Je broderai avec des poussières

d'or l'empreinte de la fragilité. Je ferai mon propre cocon de noce d'une splendeur si inégalée qu'il m'aimera pour l'éternité.

La marionette sort, fin du prologue.

PREMIÈRE PARTIE

La Belle au Bois Dormant, la Femme Cheval alias la Mustang et la tisseuse entrent.

Le bruit d'un train

TISSEUSE

Encore ? Quand vas-tu t'arrêter ? J'assiste à ce rituel tous les jours, depuis un an, et tous les jours, je me dis que c'est peut-être la dernière fois que je t'entends.

LA MUSTANG

Occupe-toi de tisser tes lettres.

TISSEUSE

Je ne tisse pas simplement des lettres, des voyelles ou des consonnes, je tisse des noms, le nom des mères. Si tu meurs, je devrai tisser ton nom à toi aussi et cela m'attristerait.

LA MUSTANG

Il n'y a que le nom des femmes qui ont enfanté sur tes étoffes, moi je n'ai jamais eu d'enfant.

TISSEUSE

Faux, deux bébés que tu as avortés. Le premier, une fille fécondée à l'aurore puis, un garçon conçu au milieu du jour.

LA MUSTANG

Qui t'as mise au courant ?

TISSEUSE

À chaque fécondation, un nom apparaît à mon esprit, un simple nom, le nom d'une mère. Je ne connais pas son histoire ni sa vie mais, je sais son nom. Lorsque cette mère meurt, je tisse son nom pour ne pas qu'on oublie qu'elle fut Anaïs, Simone, Catherine... qu'elle eut une autre nom que maman.

LA MUSTANG

Je ne voulais pas d'enfant et je ne veux toujours pas d'enfant, j'ai d'abord besoin d'être...

Le bruit d'un train

TISSEUSE

Toujours cette lutte contre le train, tu n'as pas peur de mourir ?

LA MUSTANG

Tais-toi la tisseuse et tisse, je ne mourrai pas, il n'est plus question de mourir, après avoir dormi cent ans, il n'est plus question de mourir.

TISSEUSE

Tu as dormi cent ans ?

LA MUSTANG

Tu ne connais pas mon histoire? Pourtant, elle est bien connue, du royaume de Mataquin jusqu'aux terres de l'empereur Cantalabutte, cette histoire est connue de tous : La Belle au Bois Dormant. J'ai dormi cent ans puis, un prince m'a réveillée afin de m'épouser. J'ai dormi cent ans et lorsque je me suis réveillée, il m'embrassait, sans que je n'aie soufflé un seul mot, il m'embrassait, puis il m'a embrassée tous les matins, avant même que ma

bouche ne s'ouvre, il m'embrassait, tendrement. Mais chacun de ses baisers m'extirpait de moi-même, mes fluides se sont répandus aux quatre coins de l'univers et je n'étais plus qu'évanescence. Chaque baiser, un souffle de moins, chaque baiser, une partie de moi perdue. Au début, je m'indignais, je courais dans tous les sens pour reprendre ce qui m'appartenait mais, avec les années, je me suis abandonnée au sommeil. Comme une pesante amitié, une lourde couverture, le sommeil fit de moi un zombi fidèle et amorphe. Je ne ressentais plus rien, plus de joie, plus de colère, plus de sautes d'humeur seulement que de l'amorphie. La belle désabusée, la belle endormie. J'ai cru pendant des années que je portais en moi une maladie incurable, une dégénérescence du plaisir, une perte de désir, une maladie sans remède. Un jour, j'ai fait ce rêve, j'étais un mustang... fou. J'ai compris qu'il était temps d'en appeler aux esprits aidants, j'ai rencontré une femme chamane et j'ai quitté l'embrasseur. Aujourd'hui, je suis une mustang, je suis puissante, forte. C'est la Louba qui a fait de moi un cheval mustang. Depuis, j'ai de l'énergie, une énergie qui me porte, m'habite. Je peux m'élever vers d'autres cieux, courir dans les champs, sentir le vent dans mes cheveux, j'ai de la confiance, parce que je suis forte, comme un cheval, je ne m'endors plus, je suis réveillée. Je suis là, combative, vivante, je prends, je vais, j'ai de la puissance. Le rideau de mon endormitoire s'est levé, mes années de fatigue se sont évaporées pour laisser place au vivant, au mouvement. Ma robe de nuit n'existe plus. J'ai déchiqueté ce linceul avec mes dents enragées et j'en ai fait de la poussière de coton. Aujourd'hui, l'énergie se capte sur le vif, maintenant il y a de la lumière dans le tunnel, l'espoir d'atteindre l'inaccessible, de m'élever plus haut et d'enfin exister pour vrai. Je ferai dérailler ce train et tous les hommes de la terre poseront leurs yeux sur moi, je serai célèbre.

La mustang affronte un train, Cendrillon débarque de ce train en marche. Tout au long de la pièce, Cendrillon est accompagnée de la manipulatrice de la marionnette du prologue.

CENDRILLON

Qu'est-ce qu'elle a ?

TISSEUSE

Elle bouge ? Elle est toujours vivante ?

CENDRILLON

Oui, elle est vivante, mais qu'est-ce qu'elle a ?

TISSEUSE

Oui, je l'entends respirer, elle est vivante. Ouf ! Ne vous en faites pas, elle s'en remettra.

CENDRILLON

Mais qu'est-ce qu'elle a ?

TISSEUSE

Un ange ou un démon l'a dotée d'une particularité incroyable : les trains peuvent lui passer dessus sans qu'elle ne meure, mais elle y perd beaucoup en énergie... Peut-être un jour nous la retrouverons morte, qui peut prédire la durée de cette sorcellerie et moi, je tisserai son nom sur une soie.

Cendrillon se dirige vers la mustang pour l'aider.

MUSTANG

Laissez-moi, je vous en prie laissez-moi.

CENDRILLON

Vous êtes blessée ?

MUSTANG

Laissez-moi, seule. *Elle se relève difficilement*

CENDRILLON

Mais vous avez besoin d'aide.

MUSTANG

Seule... je veux être seule.

CENDRILLON

D'accord,.

TISSEUSE

Ne vous en faites pas, il faut la laisser seule, ses larmes couleront doucement sur son visage et déchargeront son ego blessé, aujourd'hui elle vivra. ... Dites-moi ce qui vous amène ici, aux sept sœurs de la rivière Rouge ?

CENDRILLON

Je cherche la Louba.

TISSEUSE

Oui, la Louba. Et bien vous la verrez bientôt.

CENDRILLON

Vous êtes voyante, vous semblez tout savoir.

TISSEUSE

Ah, je suis à cent mille lieux d'être voyante. Non, la Louba passe par ici quotidiennement, tous les jours, la Louba longe la rivière Rouge envoie la main au chevalier d'eau puis, s'arrête près des rails pour y ramasser ses lettres. Il n'y a pas que vous, qui ayez bondi du train, regardez près des rails un petit paquet s'y trouve sûrement, c'est notre courrier.

Cendrillon va chercher le paquet, elle le ramène à la tisseuse.

CENDRILLON

Mais pourquoi le train ne s'arrête pas, pourquoi n'y a-t-il pas de station ?

TISSEUSE

Les vieilles femmes du conseil disent que des hommes ont omis cette station par pur orgueil, moi je n'ai pas d'opinion sur le sujet, station ou pas, cela ne nous empêche pas de vivre, tant que le chevalier d'eau maîtrisera le dragon, les jours demeureront ensoleillés.

CENDRILLON

Un dragon... Je n'ai jamais vu de dragon, où se trouve-t-il ?

TISSEUSE

Il y a sur la rivière, un dragon d'eau : une entité mystérieuse qui ne laisse paraître que la gueule. Dans le rapide du canyon, il se cache dans le creux d'une vague. Lorsqu'il est mécontent, cette vague se gonfle et dépasse en hauteur la cime des maisons. À ce moment, nous voyons sa cavité buccale et son immense langue verte. Une avaloire qui s'ouvre et se referme sans prévenir comme une respiration haletante. Lorsque le dragon se met en colère, le pays est inondé. Des gens emportés par les eaux trouvent la mort dans le lit de notre rivière si nourricière. Seul le chevalier de ces eaux maîtrise l'impétueuse bête. Il affronte l'animal en lui chatouillant le gosier. Dans une minuscule embarcation, le chevalier se glisse sur la langue du monstre et lui flatte le palais jusqu'à ce que le dragon ronronne. *La tisseuse déballe le paquet et prend des fils. Voici les fils que j'attendais.*

CENDRILLON

Qu'est-ce que vous faites ?

TISSEUSE

Je tisse le nom des mères.

CENDRILLON

Quelles mères ?

TISSEUSE

Le nom de toutes les mères.

CENDRILLON

C'est ridicule, pourquoi tisser des noms ? Pourquoi faites-vous cela ?

TISSEUSE

Le destin. Lorsque j'avais quatre ans, ma mère est disparue, des gens malveillants m'ont emmenée chez les marchands de tissus. Et j'ai tissé jusqu'à m'en arracher les yeux. Un jour, ma vue s'est gravement affaiblie, des milliers de noms sont apparus à mon esprit. J'ai compris, tel était mon destin, tisser le nom des mères

CENDRILLON

Sans vos yeux.

TISSEUSE

La mémoire, avec la mémoire, on arrive à tout, la mémoire est ma vue.

CENDRILLON

Moi, j'oublie toujours ce qui m'est utile, l'adresse d'un ami, l'heure d'un rendez-vous et pourtant, il y a tant d'événements que j'aimerais oublier.

TISSEUSE

Non, il ne faut pas, cela créerait de l'amertume.

CENDRILLON

Je suis déjà remplie d'amertume.

TISSEUSE

Justement, cela l'amplifierait, c'est un homme qui vous rend amère, un amoureux ?

CENDRILLON

Non, l'amertume me vient de beaucoup plus loin. Très tôt, j'ai développé un profond sentiment d'être honteuse, puis, j'ai attendu qu'elle me regarde, elle, mais sans veine.

Eux, mes frères, ils étaient là eux, insouciantes. Ils m'apparaissaient comme des héros, je voulais qu'ils me portent. Alors, je m'agrippais à leurs épaules comme un petit chat qui a peur de tomber, mais j'étais d'une transparence si fine qu'ils ne me voyaient pas. Lorsque mes griffes leur atteignaient le cœur, du revers de la main, ils me rejetaient comme une saleté sur un vêtement. Pourquoi ne me voyaient-ils pas ? J'avais besoin de ce regard là. Ils ont fait leur chemin en fuyant mes yeux comme s'ils les maudissaient parce qu'ils portent l'origine démente. Et ma mère buvait et buvait à s'en donner la mort jusqu'au lendemain pour ensuite dormir, dormir et se rendormir de boisson, mais elle ne vomissait jamais, aucun renvoi, pas même une goutte d'amertume. Mais moi, j'épongeais le silencieux fiel. Plus tard, mon père joue les sauveurs, mais il est trop tard, je porte l'amertume sur mon corps que je lave, lave et relave.

TISSEUSE

Comment tente-t-il de vous sauver ?

CENDRILLON

Il se remarie, m'emporte avec lui dans l'assise d'une nouvelle famille : deux sœurs : mon moindre mal. Et je lave, lave jusqu'en m'en arracher les mains, les vêtements, la literie, le logis et même leurs lingeeries. Plus tard, il y eut un bal : ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants. Où sont mes enfants. Où sont mes petits bébés, j'ai jamais eu d'enfant. Il ne voulait pas d'enfants. Où peut-être qu'il ne voulait pas d'enfant avec moi. Lui aussi, il ne m'a pas sauvée, il m'a larguée et j'ai échoué. Je désire me réincarner en ourse rugissante et féroce

La Louba entre avec ses fils.

LOUBA

Bonjour.

TISSEUSE

Voici la Louba.

LOUBA

Vous allez bien ?

TISSEUSE

Bien sûr.

CENDRILLON

Non, je ne vais pas bien, pourriez-vous m'aider ?

LOUBA

Quelle merveilleuse journée!

CENDRILLON

Louba, aidez-moi, je ne vais pas bien.

LOUBA

Il fait soleil et le chevalier d'eau est là.

CENDRILLON

Louba, je ne vais pas bien.

TISSEUSE

Louba entends-tu, cette jeune fille ne va pas bien.

LOUBA

Oui, j'ai très, bien entendu. *Elle rit.* Cette jeune fille ne va pas bien. *Ironique.*

CENDRILLON

Vous êtes méchante, j'ai entendu dire que vous apportiez réconfort aux âmes en peine que vous étiez une guérisseuse.

LOUBA

Les gens galvaudent n'importe quoi ma chère enfant, ils ont tellement besoin de miracle.

CENDRILLON

Si vous n'êtes qu'une femme vilaine et vaniteuse je n'ai qu'à m'en aller.

LOUBA

Je ne suis pas vilaine et vaniteuse, il est vrai que je suis chamane, vous avez été bien informée. Pardonnez mon ironie, mais je suis lasse de tous ces récits de guérison impromptue et de miracle prodigieux, je ne suis qu'une femme, ma seule magie comme vous dites est d'en appeler aux esprits des animaux, de les incarner en nous, femmes, afin que nous retrouvions notre nature sauvage. *Elle s'approche de Cendrillon, la regarde.* Quel visage triste!

CENDRILLON

Je veux être une ourse. Je ne veux plus être une femme, je croyais que vous pourriez m'aider.

LOUBA

Pour laisser les mâles au loin.

CENDRILLON

Pour que plus personne ne me touche.

LOUBA

Pour que plus personne ne t'approche.

CENDRILLON

Pour salir cette robe que j'ai.

TISSEUSE

Pour que plus personne ne te voit.

LOUBA

Pour que plus personne n'entre en toi.

CENDRILLON

Ne m'approche pas, ne serait-ce que d'un centimètre.

TISSEUSE

Me regarde.

CENDRILLON

Personne.

LOUBA

Me désire.

CENDRILLON

Personne.

TISSEUSE

Me voit.

CENDRILLON

Personne.

TISSEUSE

Ne m'aime.

LOUBA

Quelle voix triste, je peux faire quelque chose pour toi?

La tisseuse sort de scène

DEUXIÈME PARTIE

Quelques mois plus tard.

CENDRILLON

La mustang a perdu la vie hier. Elle sentait la mort des endormis. On pouvait la suivre à l'odeur de ses viscères blessés. Elle n'a su trouver une graine d'honneur au fond de ses entrailles vides et malodorantes. La mustang est morte hier.

LOUBA

Je ne suis pas responsable de toutes les actions que posent toutes les femmes que je bénis animal, elle voulait être un cheval, elle fut sacrée cheval, pour le reste, cela n'est point de mon ressort.

CENDRILLON

Ta science est grande Louba, mais comme une jeune gamine, tu l'utilises mal, tu es dotée d'une aptitude extraordinaire : un don... Exploite-le !

LOUBA

Ironique. Pour que je puisse te sauver de ton amertume... Sers-toi de la sagesse de l'ours, je ne peux rien de plus pour toi.

CENDRILLON

Mais apprend-nous comment tirer profit de l'esprit. Toi, comment te sers-tu de la sagesse de la louve?

LOUBA

Comme je peux.

CENDRILLON

Tu ne sais pas... Regarde-moi... Tu ne sais pas. Toute cette médecine est ridicule, tu n'as rien d'une chamane, tu ne sais même pas comment te servir de ta magie.

LOUBA

Oui, je sais, cherche à l'intérieur de toi la partie libre.

CENDRILLON

Quelle partie libre ?

LOUBA

Celle qui est libre des hommes.

CENDRILLON

Libre des hommes ! Mais regarde-toi, tu n'es pas libre du tout... Tous les soirs, tu attends qu'il te surprenne, qu'il daigne montrer le bout du nez.

LOUBA

De qui parles-tu ?

CENDRILLON

Le chevalier d'eau.

LOUBA

Le chevalier d'eau... Pourquoi pas?... Pourquoi ne pas aimer un chevalier? Oui, c'est vrai, j'aime le chevalier d'eau, comme une folle, éperdument amoureuse. Cendrillon, je suis amoureuse. Il est beau comme un dieu. Son corps porte une mâle assurance, une démarche confiante, ferme et rassurante. De sa chair divine, se dessine une expression lyrique, un sourire qui donne envie de s'y perdre. Ses yeux noisette sont remplis de désir pour moi. Il a un regard qui pénètre jusqu'au cœur et qui avale l'âme.

CENDRILLON

Tu es sa proie. Ton âme en écueil est dans les bras d'un vampire qui siphonne ton énergie. Tu meurs à petit feu dans l'extase des plaisirs sexuels.

LOUBA

Non, je ne meurs pas, je suis en état de grâce, il manipule mon corps avec le plus grand dévouement. À travers sa main, je discerne une force de caractère digne d'un grand roi. Je suis folle de ses caresses autoritaires. Ses effleurements sont dotés d'une charge d'érotisme puissante.

CENDRILLON

Il anéantit ta raison.

LOUBA

Je me livre à lui car le moindre de ses gestes égale l'art. Sans jamais me faire mal, il exécute des étreintes porteuses de plaisir dont l'amplitude frôle la violence, mais comment bonne à mes sens? Avec force, il empoigne mon cou mais avec délicatesse, il m'embrasse. Avec rudesse, il enlace mon corps, mais me pénètre avec lenteur. À chacun de ses gestes, mon corps flanche vers des sphères de bien-être inégalé. Une perte de contrôle savoureuse. Ce va-et-vient de rage retenue et de tendresse infinie me permet d'accéder au pays des nymphes. Un mélange de sérénité et de sensualité savoureuses. Au moment où il me fait l'amour, je pourrais mourir, je suis comblée, je suis amoureuse.

CENDRILLON

Réveille-toi.

LOUBA

Non.

CENDRILLON

Réveille-toi, Louba.

LOUBA

Non.

CENDRILLON

Il se joue de toi.

LOUBA

Non.

CENDRILLON

Tu n'es pas chamane Louba, tu es comme nous toutes : une princesse en quête d'amour, la tisseuse m'a tout dit à ton sujet. Tu viens d'un pays où des miroirs maléfiques parlent pour mettre l'accent sur une beauté physique. En quête de profondeur, tu as quitté ce monde de la futilité. Ton vrai nom est Blanche-Neige. Tu as abandonné ton prince pour explorer l'univers de la masculinité, tu t'es cachée chez les nains, tu les as espionnés afin de percer le mystère des hommes, puis tu t'es installée ici, près du chevalier d'eau dans l'espoir de le mettre à ta main. Mais, tu es demeurée frivole comme le pays d'où tu viens. Ton chevalier, ton dieu grec a dix mille maîtresses. Tu n'es pas la première qu'il fait frémir ni la dernière, mais lorsqu'il te regarde tu ne grandis pas, tu rapetisses et tu penches la tête. Il te dérobe ta belle liberté, c'est lui qui te contrôle Louba, il fait ce qu'il veut de toi, il te prend quand il veut. Tu n'es pas chamane, Louba. Tu ne comprends pas encore la véritable liberté de la femme sauvage. Regarde-moi bien créer un rituel de guérison, je vais à l'instant même inventer mon rituel de guérison. Toute ma vie, j'ai lavé, je suis maintenant prête pour un grand nettoyage, dans l'heure qui suit, je nagerai le rapide du dragon d'eau.

LOUBA

Tu es folle, il n'y a que le chevalier d'eau pour parcourir ces eaux sans danger de mort.

CENDRILLON

À partir d'aujourd'hui, une femme, Cendrillon affrontera le rapide du dragon comme le chevalier d'eau. Je veux sentir la puissance de l'eau me purger, seule la force de la rivière délivrera mon corps des cellules de l'hérédité.

LOUBA

Et si le dragon se met en colère.

CENDRILLON

Je lui caresserai les lèvres avec ma langue jusqu'à ce qu'il se calme. Nul dragon ne m'effraie. La peur d'être moi-même m'a poursuivie comme un chien enragé toute ma vie.

Cette peur est une bête perverse qui me plonge directement dans les bas-fonds de ma pitoyable condition humaine. Beaucoup plus inquiétante qu'un simple dragon, lorsque ma chienne de peur me mord, c'est la culpabilité qui se dresse devant moi comme un colosse infini pour m'écraser comme un moucheron trop plein de matières fécales. C'est honteux la merde, mais c'est de là que nous venons toutes : des pauvres filles nées dans la misère en attente d'un prince charmant.

Je vais me nettoyer pour de bon. Je porte les traces de l'amertume sur mon corps, que je lave, lave et relave seule la force de l'eau me guérira. La rivière est puissante, elle me lavera une fois pour toute.

LOUBA

Non, tu peux mourir. C'est du suicide

CENDRILLON

Je ne me suicide pas, je purifie mon sang et m'assainit les os.

Cendrillon nage le rapide du dragon, lorsqu'elle sort du rapide la manipulatrice de marionnettes est disparue, Cendrillon a dans les bras une marionnette à l'effigie de la manipulatrice.

CENDRILLON

J'ai une envie démentielle de recommencer... Le plaisir immédiat : le plaisir ludique et tellement enivrant. J'ai défoncé des vagues et dansé avec elles. La force de l'eau-vive m'a projetée dans l'urgence du moment présent. Ne penser à rien d'autre que le mouvement de l'eau sur mon corps. J'ai senti le temps se dilater tellement j'y étais présente. J'ai pénétré dans mon propre corps, un corps agissant en symbiose avec la tumultueuse eau déchaînée. En transe avec l'élément, j'ai senti sa puissance. Je me suis givrée d'adrénaline et j'ai chloroformé mon esprit. La raison s'est tue et le plaisir a embarqué.

LOUBA

Le dragon... As-tu vu le dragon ?

CENDRILLON

Quelques instants, le dragon m'a montré la mort, j'ai étouffé, j'ai manqué d'air et j'ai vu ma mère, une mère qui m'aimait, je me suis vue enfant, je me suis vue rire.

FIN

BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 377 p.
- AZOURI, Chawki. 1993. *La psychanalyse : à l'écoute de l'inconscient*. Allier, Belgique : Marabout, 222 p.
- BEAUDOT, Alain. 1976. *Vers une pédagogie de la créativité*. Paris : Ed. ESF, 125 p.
- BEAULNE, Martine. 2004. *Le passeur d'âmes : genèse et métaphysique d'une écriture scénique*. Montréal : Leméac, 199 p.
- CHAREST, Rémy, LEPAGE, Robert. 1995. *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*. Québec : L'Instant même, Ex Machina, 221 p.
- COLLETTE, Albert. 1979. *Introduction à la psychologie dynamique : des théories psychanalytiques à la psychologie moderne*. 7^e éd. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 267 p.
- DELAROCHE, Patrick. 2003. *La peur de guérir, les résistances à la psychanalyse*. Paris : Éd. Albin Michel S.A., 287 p.
- DÉMORY, Bernard. 1987. *La créativité en pratique et en action*. 7^e éd. Paris : Chotard.
- DESCHAMPS, Chantal. 2002. *Le chaos créateur*. Montréal : Guérin, 168 p.
- DESFOSSÉS, Jeannot. 1993. *Le développement de la créativité dans les activités d'animation en littérature de jeunesse*. Mémoire de maîtrise en enseignement. Université de Sherbrooke, 82 p.
- DUBEAU, Diane. 1994. *Le retour du séducteur*. Présentation interdisciplinaire accompagnée d'une réflexion à partir de la théorie du processus créateur de Didier Anzieu. Mémoire de maîtrise en art dramatique. Université du Québec à Montréal, 63 p.
- EHRENZWEIG, Anton. 1974. *L'ordre caché de l'art*. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique. Paris : Gallimard, 366 p.
- ENGEL, Lewis, FERGUSON, Tom. 1991. *Nos crimes imaginaires : pour en finir avec la culpabilité et l'autopunition*. Traduit de l'anglais par Julie Lemay. Montréal : Le jour, 293 p.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. 1996. *Femmes qui courent avec les loups : histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*. Paris : Grasset, 487 p.

- FREUD, Anna. 1978. *Le moi et les mécanismes de défense*. Traduction de l'allemand par Anne Berman. Paris : Presses Universitaire de France, 166 p.
- FUSTIER, Michel. 1988. *Pratique de la créativité*. Connaissance du problème, applications pratiques. Paris : ESF, 112 p.
- GAGNEBIN, Murielle. 1987. *Les ensevelis vivants*. Des mécanismes psychiques de la création. Seyssel (France) : Champ Vallon, 202 p.
- GEOFFROY, Nicole. 1991. *Visibilité de l'œuvre d'art et actualisation de soi*. La cinquième étape du processus de création chez Didier Anzieu a-t-elle une valeur thérapeutique pour le créateur? Mémoire de maîtrise en psychologie, Université du Québec à Montréal, 201 p.
- GOSSELIN, Pierre. 1993. *Un modèle de la dynamique du cours optimal d'arts plastique au secondaire*. Thèse de doctorat présentée à la Faculté des sciences de l'éducation, Université de Montréal, 297 p.
- GOSSELIN, Pierre, POTVIN, G, GINGRAS, J.M., MURPHY, S. 1998. «Une représentation de la dynamique du processus de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique» in *Revue des sciences de l'éducation*, Vol. XXIV, No 3, p. 647-666.
- HERMANN, Ned. 1992. *Les dominances cérébrales et la créativité*. Paris : Retz, 368 p.
- JAOUI, Hubert. 2003. *Tous innovateurs*. La dimension humaine de l'innovation : levier et bonnes pratiques. Paris : Dunod, coll. «Stratégies et management» 188 p.
- 1975. *La créativité*. Paris : Seghers, coll : «Clefs», 238 p.
- KNAPP, Alain. 1993. *Une école de la création théâtrale*. Paris : Actes Sud-Papiers, 200 p.
- KOESTLER, Arthur. 1964. *Le cri d'Archimède*. Paris : Calmann-Lévy, 448 p.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand. 1971. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 525 p.
- LECLERC, Marie-Claude. 1990. *Parois et abris de passage*. Réflexions sur le processus de création : intuitif ou intentionnel? Montréal : Université du Québec à Montréal, 46 p.
- MILLER, Alice. 1990. *Le drame de l'enfant doué*. La recherche du vrai Soi. 5^e éd. Paris : Presses Universitaires de France, 132 p.
- 1990. *La souffrance muette de l'enfant*. L'expression du refoulement dans l'art et la politique. Paris : Aubier, 180 p.
- MILNER, Marion. 1976. *L'inconscient et la peinture*. Paris : Presses Universitaires de France, 254 p.

- M'UZAN, Michel de. 1983. *De l'art à la mort*. Paris : Gallimard, coll. «Tel », 202 p.
- PAQUET, Marie-Andrée. 1985. *Jalons pour une étude du processus de création chez les femmes selon la théorie psychanalytique*. Mémoire de maîtrise en psychologie. Université du Québec à Montréal, 129 p.
- PARÉ, André. 1977. *Créativité et pédagogie ouverte*. Laval : Ed. NHP, 320 p.
- PASSERON, René. 1989. *Pour une philosophie de la création*. Paris : Klincksieck, coll. « Esthétique », 251 p.
- RAFIE, Pascale. 2005. *Ana'aïndi beït helbou*. Mémoire de maîtrise en art dramatique. Université du Québec à Montréal, 166 p.
- ROGERS, Carl. 1979. *Le développement de la personne*. Montréal : Bordas-Dunod, 286 p.
- ROY, Irène. 1993. *Le théâtre repère*. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche. Québec : Nuit Blanche, 95 p.
- ROUILLARD, Sylvain. 1992. *Le préconscient dans l'équilibre psychosomatique et le processus créateur artistique*. Exploration de relations entre l'organisation psychique de peintres et leur style pictural, leur processus de création, les impacts de traumatismes sur ceux-ci. Mémoire de maîtrise en psychologie. Université du Québec à Montréal, 228 p.
- ROUQUETTE, Michel-Louis. 1976. *La créativité*. Paris : PUF, coll. «Que sais-je ?» 2^e éd., 124 p.
- SAINT-ARNAUD, Yves. 1974. *La personne humaine*. Montréal : Éd., de l'homme, 199 p.
- THÉROUX, Anne-Marie. 2004. *Tsuru, l'enfant et moi*. Le travail de l'inconscient dans la création et la réception d'un spectacle tout public. Thèse de doctorat en études et pratiques des arts. Université du Québec à Montréal, 396 p.
- ZALTZMAN, Nathalie. 1999. *La résistance de l'humain*. Paris : Presses Universitaires de France, 165 p.